

# **FABULAÇÕES MUSEOLÓGICAS:**

## *PROCESSOS EXPERIMENTAIS E PARTICIPATIVOS NO MUSEU DE ARTE DO RIO (2012-2018)*

*Por*  
**Janaina Mércia Alves Melo,**  
*Curso de Mestrado em Museologia e Patrimônio  
Linha 01 – Museu e Museologia*

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em Museologia  
e Patrimônio – PPG-PMUS (UNIRIO/MAST)

Orientador: Professor Doutor Bruno César  
Brulon Soares

*UNIRIO/MAST - RJ, fevereiro de 2024.*

**FOLHA DE APROVAÇÃO****FABULAÇÕES MUSEOLÓGICAS:  
*PROCESSOS EXPERIMENTAIS E  
PARTICIPATIVOS NO MUSEU DE ARTE DO  
RIO (2012-2018)***


Dissertação de Mestrado de Janaina Mércia Alves Melo submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCTI, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio.

*Aprovada por*



---

Prof. Dr. Bruno César Brulon Soares  
(orientador - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST)



---

Profa. Dra. Julia Moraes  
(membro interno - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST)



---

Prof. Dr. Marcelo Gustavo de Lima Campos  
(membro externo – PPGHA, UERJ-RJ)

**Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 2024**

## Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

A528            Alves Melo, Janaina Mércia  
                  FABULAÇÕES MUSEOLÓGICAS: PROCESSOS EXPERIMENTAIS E  
                  PARTICIPATIVOS NO MUSEU DE ARTE DO RIO (2012-2018) /  
                  Janaina Mércia Alves Melo. -- Rio de Janeiro, 2024.  
                  231

                  Orientador: Bruno César Brulon Soares.  
                  Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado  
                  do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Museologia e  
                  Patrimônio, 2024.

                  1. Fabulações Museológicas. 2. Museu de Arte do Rio. 3.  
                  Fazer Junto. I. Brulon Soares, Bruno César, orient. II.  
                  Título.

*Para Elcy, Flora, Francisco e Tia Lúcia*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores e colegas do programa Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS (UNIRIO/MAST). A todos que direta ou indiretamente contribuiriam para essa pesquisa em especial: aos meus companheiros de jornada no Museu de Arte do Rio: Alan Albuquerque, Amanda Bonan, Andreia Zabrieszsch dos Santos, Angélica Padovani, Carlos Gradim, Camila Cardoso, Deca Farroco, Ingrid Melo, Hannah Drumond, Jaqueline Figueiredo, Julia Baker, Luiz Guimarães, Marcelo Campos, Paulo Herkenhoff, Roberta Kfuri. As educadoras e educadores que me inspiram nos caminhos da arte educação: Amanda Moreira, Amanda Freitas, Antonio Amador, Igor Vidor, Jana Janeiro, Jandir Silva, Karen Aquini, Leonardo Siqueira, Maria Clara Boing, Maria Clara Rocha, Maria Eugênia Salcedo, Natalia Nichols, Pamela Carvalho, Priscilla Souza e Thyago Correa. As três educadoras e amigas com quem tive a sorte de tecer várias das experiências educativas que resultaram na Escola do Olhar: Bruna Camargos, Gleyce Kelly Heitor e Melina Almada. Aos moradores dos bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo na região portuária do Rio que integraram o programa Vizinhos do MAR, em especial: casal Merced e Petrócio Guimarães, Tia Lúcia (*In Memoriam*), Hugo Oliveira, Aline Mendes e Luziete Fernandes. A Alexandre Serqueira amigo e artista que inspira e fundamenta parte dessa pesquisa. Aos colegas e parceiros da diretoria de museus da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte que acompanharam essa jornada em especial a Aretha Gallego e Fabíola Moulin. As minhas amigas e companheiras de MAR e de vida Clarissa Diniz, Stella Fontes Paiva e suas crias Zie e Marina. Aos colegas do grupo de pesquisa em Museologia Experimental (MEI) em especial a minha parceira nessa jornada do mestrado Ana Cristina Valentino. Aos queridos professores Inês Gouvea, Julia Moraes e Marcelo Campos que com sua preciosa leitura contribuíram com a pesquisa. Ao meu orientador Bruno Brulon que caminhou comigo nessa imersão pela museologia, agradeço pela generosidade com que acolheu minhas propostas e interlocução sempre atenta e precisa. As minhas irmãs Poliana e Ane e meus queridos sobrinhos Eduardo, Francisco e Ana Beatriz. Aos meus pais Francisco e Elcy inspiração sempre. Ao meu companheiro de vida, meu marido Guilherme Bueno leitor generoso e crítico que me apoiou e impulsionou todos os dias a seguir adiante com esse trabalho, tenho muita sorte de partilhar a vida contigo e a criação da nossa filha. Por fim ao meu amor maior que é a luz da minha vida minha filha Flora.

## RESUMO

MELO, Janaina Mércia Alves. **FABULAÇÕES MUSEOLÓGICAS: processos experimentais e participativos no Museu de Arte do Rio (2012-2018)**. UNIRIO/MAST. 2024. Dissertação.

Essa dissertação recupera por meio de fabulações situações vivenciadas durante os anos inaugurais do Museu de Arte do Rio e que estiveram nas bases do programa pedagógico ali experimentado entre 2012-2018 denominado Escola do Olhar. A partir do que identifico como fabulações museológicas, busco as situações, gestos, intervenções e performances realizadas por determinados públicos no museu como princípios que fundamentaram seus programas e projetos. Por meio das situações narradas, busco reconstruir a genealogia dessas práticas a partir dos públicos e suas ações no espaço do museu. Observando como o Museu de Arte do Rio (um museu tradicional) poderia ser um espaço para o exercício de uma museologia experimental. Procuo me ater às fabulações como entradas primordiais para o museu formando uma espécie de arquivo documento e bases epistemológicas do programa e projetos da Escola do Olhar e também do próprio MAR. Invertendo, portanto, a relação mais usual do museu que desenha seus programas para o público, reconheço os públicos por meio de suas performatividade como aqueles que orientam os programas. Um dos desafios que se colocam nos estudos de caso que aqui serão abordados é como a experiência educativa pode se pensar como experiência museológica e reciprocamente como a museologia pode reconhecer algumas de suas práticas alimentadas pelas agendas aportadas pela educação.

Palavras-chave: **Fabulações museológicas; Encruzilhadas da Escola do Olhar; Fazer Junto, Museu e suas vizinhanças; Performatividade dos públicos**

## ABSTRACT

MELO, Janaina Mércia Alves. **MUSEOLOGICAL FABULATIONS: PARTICIPATIVE and experimental processes at the Museu de Arte do Rio (2012-2018)**. UNIRIO/MAST. 2024. Master Dissertation.

Departing from the notion of fabulation, this work revisits a series of situations experienced along the former years of the Museu de Arte do Rio, which worked as the foundations for its pedagogical program known as Escola do Olhar from 2012 to 2018. Understanding them as “museological fabulation” I emphasize how some situations, gestures and performances enacted by the public were decisive to conceptualize the museum’s program and its projects. The situations narrated enabled to trace back the genealogy of such practices, recognizing the public and their action inside the museums as their departure point. So, the Museu de Arte do Rio (in a way a traditional museum) showed itself akin to become a space open to the exercises of an experimental museology. I focused fabulation once it allowed me a key to observe the way the museum constitute through them a kind of archive and giving form to the epistemological principles for the programs and projects of both Escola do Olhar and the Museum itself. Reversing then the more usual relationship of the museum and its public where the former designs their programs for the last one, I stress the public and its performativity as the driving forces who oriented the museum’s programs. One of the challenges proposed by the cases studies here discussed is to which extent the educational experience could be taken as a museological experience, and reciprocally, how museology could recognize some of its practices assimilating some agenda originated by the education program.

**Keywords: Museological fabulation; Escola do Olhar’s crossroads; Make together; Museum and its neighbors; Pubic and their performativity.**

## SIGLAS E ABREVIATURAS UTILIZADAS:

**CRE** – Coordenação Regional de Ensino

**ICOM** - International Council of Museums (Conselho Internacional de Museus) - órgão filiado à UNESCO

**ICOFOM** - International Committee for Museology, ICOM (Comitê Internacional de Museologia do Conselho Internacional de Museus)

**ICOFOM LAM** - Organização Regional do Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM) para a América Latina e o Caribe

**ICOMOS** – Conselho Internacional de Sítios e Monumentos

**IPHAN** – Instituto de Patrimônio Artístico e Histórico Nacional

**MAM-RJ** – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

**MAP** – Museu de Arte da Pampulha

**MAR** – Museu de Arte do Rio

**MINC** – Ministério da Cultura

**OEI** – Organização dos Estados Ibero-americanos

**ONG** – Organização Não governamental

**OS** – Organização Social

**PNEM** – Política Nacional de Educação Museal

**SESC** – Serviço Social do Comércio

**TELERJ** – Telecomunicações do Rio de Janeiro

**UFMG** – Universidade Federal de Minas Gerais

**UNESCO** – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

**VLT** – Veículo Leve sob Trilhos



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

	Página	
Figura 01	Criança brincando no Morrinho na comunidade do Pereirão	54
Figura 02	Criança brincando no Morrinho instalado nos pilotis do MAR	54
Figura 03	Paula Trope. Os meninos do Morrinho, 2004-5	56
Figura 04	Primeiro curso de formação de mediadores no MAR	66
Ilustração	Fluxo de circulação do público no MAR	67
Figura 05	Vista da Maquete do Morrinho	68
Figura 06	Início da oficina Minimorrinho	71
Figura 07	Oficina Minimorrinho	71
Figura 08	Início da instalação da oficina Minimorrinho	72
Figura 09	Detalhe de papel pardo com inscrições envelopando coluna	72
Figura 10	Intervenção com moradores do Pereirão	75
Figura 11	Intervenção com moradores do Pereirão	76
Figura 12	Intervenção com moradores do Pereirão	77
Figura 13	Cirlan Oliveira inserindo tijolos durante intervenção	77
Figura 14	Dona Odete, avó de Cirlan	78
Figura 15	Performance Sit-in, Amador e Jr Segurança Patrimonial	89
Figura 16	Infográfico de visitação de estudantes no MAR, 2013	96
Figura 17	Tabela com atividades de formação com professores	97
Figura 18	Batalha do Passinho durante visita educativa, 2013	99
Figura 19	Batalha do Passinho durante visita educativa, 2013	100
Figura 20	A educadora Natália Ferreira dançando com os alunos	100
Figura 21	Oficina do Passinho	103
Figura 22	Oficina do Frevo	104
Figura 23	Batalha do Frevo com o Passinho nos pilotis	105
Figura 24	Batalha do Frevo com o Passinho nos pilotis	105
Figura 25	Visita à exposição com jovens rappers	109
Figura 26	Jovens rappers inserindo palavras para Bat. do Conhec.	110
Figura 27	Batalha do Conhecimento nos pilotis	110
Figura 28	Batalha do Conhecimento nos pilotis	110
Figura 29	Programação cultural, Morro da Conceição	124
Figura 30	Folder promocional O Morro e o MAR	124
Figura 31	Verso do folder	125
Figura 32	Frames do vídeo O Morro e o MAR	125
Figura 33	Visita com guia turístico do projeto O Morro e o MAR	126
Figura 34	Homenagem ao IPN na rede social do MAR	132
Figura 35	Encontro para Café da Manhã com Vizinhos	132
Figura 36	Café da Manhã com Vizinhos no primeiro plano Eliane Rosa	139
Figura 37	Feira de trocas, 2015	140
Figura 38	Festival 72 horas de produção de cinema, 2016	140
Figura 39	Apresentação do grupo “Velhos Malandros”, 2014	140
Figura 40	Oficina de máscaras para teatro, 2014	141
Figura 41	Oficina de fotografia, 2015	141

Figura 42	Curso de formação de guias locais, 2014	141
Figura 43	Curso de memória e história da escravidão, 2015	142
Figura 44	Visita ao circuito da herança africana, 2014	142
Figura 45	Conversa de Galeria com Vizinho Convidado, 2015	143
Figura 46	Conversa de Galeria com Vizinho Convidado, 2016	143
Figura 47	Tia Lúcia numa ação do Programa Vizinhos do MAR, 2014	143
Figura 48	Tia Lúcia atividade para crianças nos pilotis, 2016	147
Figura 49	Tia Lúcia, exposição “Rio Setecentista”, 2015	148
Figura 50	Tia Lúcia, exposição “Rio Setecentista”, 2015	149
Figura 51	Imagens produzidas por adolescentes com A. Serqueira	155
Figura 52	Visita da exposição “Meu Mundo teu’	157
Figura 53	Retrato de Tião	158
Figura 54	Visita de moradores do Vizinhos à Constelação de Tião	158
Figura 55	Monóculo com registro fotográfico de Tião	163
Figura 56	Registro fotográfico de Tião grupo de crianças	163
Figura 57	Tião. Moradora com fantasia de carnaval	164
Figura 58	Vista da instalação da série Bori, de Ayrson Heráclito	165
Figura 59	Dona Sonia, Conversa de Galeria com Vizinho Convidado	168
Figura 60	Conversa de Galeria com Vizinho Convidado, 2016	168
Figura 61	Divulgação de Conversa de Galeria com Vizinho redes sociais	169
Figura 62	Intervenção do coletivo “Mulheres do Porto”, 2015	169
Figura 63	Conversa de Galeria com Vizinho Convidado, Aline	172
Figura 64	Alexandre Serqueira e Aline Mendes conversa com Dona Luisa	175
Figura 65	Alexandre Serqueira fotografando Dona Luisa	175
Figura 66	Dona Luisa posa para Tião e para Alexandre Serqueira	176
Figura 67	Dona Ondina com seu neto, fotos de Tião e Serqueira	176
Figura 68	Café da Manhã com Vizinhos idosos da Providência	178
Figura 69	Aline apresenta proposta exposição na Providência	178
Figura 70	Alexandre Serqueira na exposição com moradores Providência	179
Figura 71	Visita de estudantes da E.M. Vicente Licínio Cardoso	181
Figura 72	Abertura da exposição Arte Democracia, Utopia	186
Figura 73	Tia Lúcia na exposição Rio do Samba	188
Figura (s/n)	Tia Lúcia e vizinhos do MAR	191

# SUMÁRIO

	Página.
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>1</b>
- O pesquisador como parte da história	2
- O museu como tambor	6
- Sobre o Museu de Arte do Rio	13
- A Escola do Olha - “Um museu com uma escola ao lado, uma escola com o museu ao lado”	16
- A museologia como campo de desenvolvimento do trabalho	25
- Marcos teóricos para tratamento do problema	32
<b>CAP. 1 DO MORRINHO AO MAR: os pilotis como espaço de experiência</b>	<b>45</b>
1.1 - Exercício de fabulação 1	46
1.2 - Eu a cidade e o outro	47
1.3 – O Projeto Morrinho	49
1.4 – Morrinho e a fotografia <i>Pinhole</i>	55
1.5 – O MAR, um museu em contradição	57
1.6 – Formação de mediadores na/com a cidade	62
1.7 – Minimorrinho	66
1.8 – O Pereirão vai ao MAR	74
<b>CAP. 2 QUANDO O PASSINHO OCUPA O MAR: o corpo performático do público</b>	<b>83</b>
2.1 – Exercício de fabulação 2	84
2.2 – “Meu corpo no museu” – o educador em ação	86
2.3 – Breves apontamentos sobre o Passinho	91
2.4 – Quando a escola pauta o museu	93
2.5 – O Passinho aporta no MAR	100
2.6 – Batalha e rima da rua para o museu	106
<b>CAP. 3 TIA LÚCIA CAMINHA COMIGO: O Programa Vizinhos do MAR</b>	<b>115</b>

3.1 – Exercício de fabulação 3	116
3.2 – O Morro e o MAR	120
3.3 – Do Morro e o MAR para a ideia de vizinhança	126
3.4 – O que podemos fazer juntos?	134
3.5 – Tia Lúcia: uma encruzilhada para o MAR	144
<b>CAP. 4 A PROCURA DE TIÃO E A CONSTELAÇÃO DOS VIZINHOS</b>	<b>153</b>
4.1 – Meu mundo teu	154
4.2 – O Morro da Favela e a Constelação de Tião	156
4.3 – Conversa de Galeria com Vizinho Convidado	164
4.4 – Dois Retratistas: Alexandre Serqueira e Sebastião (Tião) Pires de Oliveira	170
4.5 – Café da Manhã com Vizinhos na Providência	177
4.6 – Como epílogo o que resta para fabular	180
4.6.1 – Exercício de fabulação 4	180
4.6.2 – Exercício de fabulação 5	181
<b>CONCLUSÃO: FABULAÇÕES TRAZEM LIÇÕES. Quais foram elas?</b>	<b>182</b>
Do conflito à negociação	183
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>192</b>
<b>ANEXO</b>	<b>206</b>
Anexo 1	207
Anexo 2	209
Anexo 3	213
Anexo 4	218

# INTRODUÇÃO

## O PESQUISADOR COMO PARTE DA HISTÓRIA

Sou uma historiadora que atua no campo dos museus há cerca de vinte anos. Após me formar na UFMG, comecei trabalhando com pesquisa em história da arte em Belo Horizonte e, no início dos anos 2000, iniciei minha relação com os museus no Museu de Arte da Pampulha (MAP), em Belo Horizonte. Naquele momento, o MAP passava por uma transformação importante, com um reposicionamento da instituição encaminhada pela então diretora Priscila Freire<sup>1</sup> e pelo curador Adriana Pedrosa<sup>2</sup>, que imprimiram um novo desenho de programa curatorial para o museu, estabelecendo uma direção conceitual a partir de dois projetos: *Arte contemporânea* e *Bolsa Pampulha*. O primeiro consistia em um programa de exposições com o desenvolvimento de propostas *site-specific*, isto é, trabalhos desenvolvidos exclusivamente para o espaço do museu. O edifício sede do MAP, foi projetado em 1943 pelo arquiteto Oscar Niemeyer para ser originalmente um cassino. Entretanto, com a proibição do jogo no Brasil, em 1946, ele ficou sem uma função definida até que, em 1957, assumiu uma nova vocação abrigando o Museu de Arte Moderna de Belo Horizonte. O edifício integra o Conjunto Moderno da Pampulha que, desde 2016 é reconhecido como patrimônio da humanidade pela UNESCO na categoria Paisagem Cultural. Naquele início dos anos 2000, quando comecei a atuar, a proposta de Pedrosa consistia em compreender o edifício-sede do museu como a primeira obra do acervo e, para isso, convidava artistas para propor obras que dialogassem com a arquitetura, a história do prédio e a paisagem da Lagoa da Pampulha. Por outro lado, com a criação do *Bolsa Pampulha*, Pedrosa propôs a revisão do salão de arte do MAP<sup>3</sup> transformando-o num programa de residência e formação de jovens artistas<sup>4</sup>.

Considero que minha formação em museus começou ali acompanhando o

---

<sup>1</sup> Priscila Freire nasceu e vive em Belo Horizonte, graduada em Biblioteconomia pela UFMG ao longo de sua trajetória atuou na Superintendência de Museu do Estado de Minas Gerais, coordenou o Sistema Nacional de Museus em Brasília que deu origem ao IBRAM e integrou a Diretoria Administrativa do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico – IEPHA/MG. Atualmente é Presidente da Associação de Amigos do Museu Casa Guignard em Ouro Preto e curadora da Coleção Alberto e Priscila Freire.

<sup>2</sup> Adriano Pedrosa (Rio de Janeiro, 1965) é curador, ensaísta e diretor Artístico no MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand desde 2014. Em 2024 assina a curadoria geral da 60ª Exposição Internacional de Arte da Bienal de Veneza. Foi cocurador da 27ª Bienal de São Paulo e curador responsável do Museu de Arte da Pampulha. Formado em direito pela UERJ e com pós-graduação em artes visuais e curadoria, tem experiências de curadoria nacional e internacional em diferentes países, como Estados Unidos, Turquia, Canadá, Jordânia e México.

<sup>3</sup> Sobre os salões do Museu de Arte da Pampulha e a relação entre arte e arquitetura, ver: ANDRADE, Rodrigo Vivas. Os Salões Municipais de Arte e a emergência da Arte Contemporânea em Belo Horizonte (1960-1969). Tese (Doutorado em História da Arte). Universidade Federal de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2008. MENDONÇA, Fabiola Moulin. Arte e Arquitetura – Diálogo possível: um estudo de caso sobre o Museu de Arte da Pampulha. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2013.

<sup>4</sup> Sobre o Programa Bolsa Pampulha consultar a biblioteca virtual < <https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/centros-culturais/bibliotecas/biblioteca-virtual> > Acesso dez. 2023

desenvolvimento desses dois programas como coordenadora de artes visuais do Museu de Arte da Pampulha. Aprendia com o projeto *Arte Contemporânea* sobre como pensar obras em relação com o espaço e com o *Bolsa Pampulha* a pesquisar sobre arte contemporânea.

Na coordenação de artes visuais me envolvia com muitas frentes, desde a produção executiva das exposições, a parte administrativa e também o acompanhamento das atividades pedagógicas e formadoras do programadoras do *Bolsas da Pampulha*. A relação com a pesquisa e formação com todos os processos que envolviam a montagem de exposições me permitiram vivenciar um fazer museológico, embora não tivesse ainda muita clareza desse singular campo disciplinar, nem que esse se tornaria o meu território de trabalho.

Em 2008, saí do MAP para colaborar com a abertura para o público do Instituto Inhotim, em Brumadinho (MG). Inhotim estava se estruturando como instituição cultural muito diferente, pois contava com um imenso jardim e pavilhões de exposição para obras de arte contemporânea. Naquele momento existia uma diretoria responsável pelas ações de curadoria e educação do Instituto. A diretoria de arte e educação era conduzida pelo curador Jochen Volz<sup>5</sup> e tinha como vice-diretor o curador Rodrigo Moura<sup>6</sup>. Fui para Inhotim atuar como coordenadora de arte e educação envolvida, portanto, nos projetos artísticos e também educativos da recém-criada instituição.

Até chegar em Inhotim não tinha uma relação direta com programas educativos. Como a instituição estava se estabelecendo e todas as frentes ainda estavam por se constituir, um dos desafios que se colocava era exatamente a organização da operação de atendimento dos públicos: visitas educativas, relação com a cidade de Brumadinho e visitantes brasileiros e estrangeiros, atraídos pela novidade de um exuberante jardim com pavilhões dedicados a obras de arte contemporânea. Era preciso organizar as ações de recepção, mediação e

---

<sup>5</sup> Jochen Volz (Braunschweig/Alemanha, 1971). Atualmente é Diretor Geral da Pinacoteca de São Paulo. Como curador colaborou com diversas exposições em escala internacional como Olafur Eliasson – Your Body of Work, como parte do 17o Festival Internacional de Arte Contemporânea Sesc\_Videobrasil, em São Paulo (2011); The Spiral and the Square, no Bonniers Konsthall, em Estocolmo (2011); a Trienal de Aichi, em Nagoya (2010); e a exposição Fare Mondi/Making Worlds, a seção internacional da 53a Bienal Internacional de Veneza, juntamente com Daniel Birnbaum. Entre 2001 e 2004, foi curador da Portikus Frankfurt am Main, curador e diretor artístico do Instituto Inhotim (2007-12), diretor de programação da Serpentine Galleries em Londres (2012/2016). Foi curador da 32a Bienal de São Paulo (2016). Como crítico, escreve para revistas e catálogos, e foi editor colaborador da Frieze.

<sup>6</sup> Rodrigo Moura (Belo Horizonte, 1975) é escritor, curador e editor. Atualmente vive em Nova York, onde é curador-chefe do Museo del Barrio. Trabalhou em instituições brasileiras, como o Museu de Arte da Pampulha, o Instituto Inhotim e o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Como crítico escreve para revistas, jornais e catálogos e pela Cobogó, escreveu livros sobre Erika Verzutti, Marina Rheingantz e Patrícia Leite Atualmente vive em Nova York, onde é curador-chefe do Museo del Barrio.

vinculação das pessoas com o museu. Lembro-me que elaboramos o projeto *Descentralizando o Acesso*, que envolvia o fomento para a realização de visitas educativas de escolas de Brumadinho e cidades próximas, além da formação com professores dessas mesmas cidades. Era importante conceber um programa de fundamentação para os professores operarem com os conteúdos presentes no Instituto Inhotim e também que envolvessem as pequenas cidades próximas que, sem o fomento do Instituto, talvez não tivessem meios para viabilizar a agenda de visitas – daí o nome *Descentralizando o Acesso*, que traduzia uma premissa fundamental para um museu promover o acesso.

Outro projeto que elaboramos foi o desenho de um programa de formação destinados a jovens moradores da cidade de Brumadinho, denominado *Laboratório Inhotim*: sua meta era criar um espaço de experimentação e pesquisa sobre arte contemporânea que envolvesse os jovens da cidade, aproximando-os dos conteúdos que o Instituto Inhotim oferecia; tratando-se de uma cena internacional da arte contemporânea, era preciso criar elementos de aproximação com os temas e abordagens trazidas pelos artistas.

A partir desses dois projetos e com a tarefa de criar um programa para receber os visitantes do Instituto Inhotim, o educativo rapidamente se transformava num setor importante da instituição e era necessário estruturar uma equipe, além de contratar uma profissional que assumisse a condução dos projetos educativos. Inicialmente buscamos no mercado alguém que levasse adiante a proposta, mas após alguma procura e entrevistas, Jochen Volz me convidou para me dedicar exclusivamente aos programas de educação, estabelecendo o trânsito entre arte e educação e a promoção da interface entre pesquisa em arte contemporânea e ações de educação em museus.

Para mim esse foi um imenso desafio que significou uma guinada importante na minha atuação profissional para a educação museal que conforme está descrita na Política Nacional de Educação Museal (PNEM) consiste na compreensão das possibilidades de diálogo entre museu e a sociedade<sup>7</sup>: diferente de outros colegas, eu cheguei na área de educação pela curadoria, sem a vivência dos educadores do dia a dia com o recebimento de grupos e mediações nos espaços expositivos, além de pouco conhecimento ou vivência específica das pesquisas na área de educação em museus ou de suas especificidades na museologia - das quais trato, a partir da minha prática de pesquisa.

---

<sup>7</sup> Sobre a PNEM ver: < <https://www.gov.br/museus/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/relatorios-e-documentos/politica-nacional-de-educacao-museal-2013-pnem> > Acesso jan. 2024.



Para pensar processos de mediação e participação com os públicos que ocorressem juntos a pesquisa e prática com curadoria (que até aquele momento era o meu território de ação), eu aceitei o desafio de aprender sobre mediação em museus enquanto a fazia. Comecei a me aproximar de bibliografias sobre mediação em museus e a visitar instituições culturais que tinham boas práticas com educação em museus como: Mila Chiovatto e Amanda Tojal (Pinacoteca de São Paulo), Mônica Hoff (Bienal do Mercosul), Guilherme Vergara (MAC-Niterói). Comecei a ler sobre educação em museus a partir de referências brasileiras como Paulo Freire (2005; 2020) e Ana Mae Barbosa (1998), Cayo Honorato (2012) mas também a trazer para minhas experimentações com mediação referências com as quais dialogava no campo da pesquisa em artes visuais, da filosofia e da literatura (principalmente Roland Barthes (2004) e Villen Flusser (2011) que, juntamente com a constelação poética trazidas pelas artes visuais com Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Janett Cardiff, John Ahearn e Rigoberto Torres, Jarbas Lopes, Paulo Nazareth, Jorge dos Anjo e Chris Burden permitia misturar essas referências e compreender que a experiência não estava relacionada a um ponto de partida ou de chegada, mas a um fluxo apreendido em movimento, na medida em que, esse se expande e amplia os padrões e oportunidades da nossa ação.

Roland Barthes no livro *Incidentes* pontua que sempre retornava à cidade em que viveu a infância e ao caminhar entre sua casa de campo e a estação de trem, preferia ir pelo caminho antigo, mais longo, mas que lhe oferecia uma experiência “complexa da paisagem”; caminhar vagarosamente às margens do rio lhe permitia uma penetração mais lenta e ritmada capaz de perceber toda “variedade de lugares, das estações, dos tempos, das luzes” (BARTHES, 2004, p. 8). Fabular as experiências vividas no MAR traçando, a partir delas, elementos que podem ser percebidos como gestos inaugurais do museu a meu ver é optar pelo caminho mais longo da observação.

Quando chego para atuar no Museu de Arte do Rio, em 2012, acreditava já contar com referenciais teóricos e experiências para fundamentar minha prática como educadora neste novo museu. Mas acho que nada do que havia feito até aquele momento me estruturaria para o tipo de relação e impacto no meu trabalho como o que experimentei ali. Sempre atuei em museus de arte em que a centralidade estava ancorada no que pode a arte na relação com a sociedade. No MAR experimento uma imersão radical no processo constituição de um museu, desde sua missão, visão e valores até a elaboração de seus programas públicos (educativos, expositivos e culturais). Percebo que essa experiência me fez dar um

salto na compreensão do meu fazer, como profissional de museus, para além do campo da educação museal aportando na museologia como campo disciplinar. Identifico o projeto do MAR com sua Escola do Olhar como um objeto instigante para pensar, pois um dos desafios que se colocaram no estudo de caso que aqui será abordado é como a experiência educativa pode se pensar como experiência museológica e reciprocamente como a museologia pode reconhecer algumas de suas práticas alimentadas pelas agendas aportadas pela educação. Isso não significa um mero exercício de tradução, mas de como cada uma dessas disciplinas pode encontrar seus pontos de diálogos considerando que suas singularidades partem de pontos diferentes. A originalidade desse estudo de caso a meu ver, está na própria origem de seu objeto, uma vez que, como insistentemente já se comentou trata-se de “um museu com uma escola ao lado e uma escola com um museu ao lado”<sup>8</sup>, que aponta para uma situação que não é de dependência, mas de interdependência. Se, por si só essa condição entre museu e escola já nos bastaria como um problema teórico intrínseco às duas disciplinas, ele ainda se vê exposto a uma outra camada de complexidade, que é a de responder ao contexto de sua instalação e atuação. O presente trabalho assinala o diferencial de ser elaborado por alguém que acompanhou todo esse processo de dentro e desde a sua história, ou seja, de alguém que ocupa uma posição dúplice de protagonizar a construção de uma proposta e de observá-la retrospectivamente, de um ponto em certa medida externo. Reconhece-se nisso o desafio de trabalhar no trânsito ou na fronteira (BRULON, 2022), subsídios que a meu ver a museologia oferece como narradora em primeira pessoa, que fabula o ouvido e vivido como notas e formas de imaginar museu.

### **O museu como tambor**

Era o primeiro sábado do mês de março de 2016. Comemorávamos o terceiro ano de aniversário do Museu de Arte do Rio (MAR) com os participantes do programa *Vizinhos do MAR*<sup>9</sup>. Realizávamos com os *Vizinhos*, grupo de moradores da região

---

<sup>8</sup> Desde o partido arquitetônico do MAR até o seu programa artístico cultural as relações entre o museu e a educação se colocaram como chave de fundamentação da proposta, no momento de sua inauguração em 2013, ver por exemplo: < <https://oglobo.globo.com/rio/mar-inaugurado-com-presenca-da-presidente-dilma-rousseff-7721240> >. ou ainda na maneira como o museu de apresenta nos textos de divulgação disponíveis em 2024 no seu site, ver: < <https://museudeartedorio.org.br/o-mar/escola-do-olhar/> > Acesso fev. 2024.

<sup>9</sup> Sobre o Programa *Vizinhos do MAR* é importante recuperar a pesquisa realizada OLIVEIRA, Clarissa Bastos de. *Museu, Vizinhança e Musealização. Um estudo dos programas Café da Manhã com Vizinhos e conversa de galeria especial - vizinho convidado no Museu de Arte do Rio (MAR)*. 155 f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio), Escola de Museologia, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. MIRAGAYA, Luciana Gondim. *Vizinhos do MAR: trajetórias de memória*

portuária<sup>10</sup>, uma roda de conversa dentro da galeria de exposições. Leváramos bancos e cadeiras e um *flipchart* com a pergunta: “O que é o museu para você?” A roda conduzida pela educadora Bruna Camargos, responsável pelas ações do projeto, começou com um novelo de lã: após introduzir a pergunta, Camargos lançou o novelo para outro participante como um convite para a fala. Entrecruzando o novelo na roda, ia-se criando uma rede traçada pelas linhas oriundas do passar de mão em mão. A rede tem um significado importante aqui por constituir de saída uma tessitura coletiva como o fazer de educação projetado nas vozes, corpo e performance dos educadores e dos públicos envolvidos nas experiências educativas no caso os vizinhos que conviviam conosco na Escola do Olhar. Naquela tarde, a trama seguia animada, quando o Senhor Waldemir Araújo Pessoa, morador da região portuária do Rio de Janeiro (vizinho do museu, portanto), então com os seus 57 anos, recebeu o novelo e na sua contribuição para responder à pergunta inicial assim conceituou o museu:

O Museu sou Eu, Tu, Nós. E, eu vejo o MAR além dessa simplificação de ser um **playground** para nós, que é isso que ele se constituiu, eu vejo o museu como um **arquivo guardador de memória**, e acima de tudo **um tambor**, onde você **bate e tem aquela ressonância**, porque tudo que acontece aqui, acontece e todo mundo toma conhecimento. É como eu vejo: é o museu **uma caixa de ressonância**, onde nós guardamos o nosso passado, o nosso presente e também o nosso futuro. (Conversa de Galeria com Vizinhos, 24/03/2016)<sup>11</sup>

Em sua sabedoria, o Senhor Waldemir institui nesta definição de museus questões importantes, quando pensamos nos museus no século XXI e em suas implicações acerca de como modos de conhecimento, aprendizagem e subjetivação podem ser estabelecidos. Uma das ideias importantes que Senhor Waldemir evoca é a do museu como *playground*, isto é, espaço de lazer e diversão relacionado com a cultura do brincar com a infância e com a praça. O espaço do *playground* traz em si

---

e resistência. 223 f. Dissertação (mestrado) – Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais.

<sup>10</sup> O programa Vizinhos do MAR foi gestado no segundo semestre de 2012 antes da abertura pública do Museu de Arte do Rio (MAR), durante as celebrações de inauguração do MAR foi oficialmente lançado com a abertura do processo de inscrição dos moradores dos bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo conhecido como região Portuária do Rio de Janeiro. No decorrer desta proposta de dissertação apresentaremos o programa Vizinhos do MAR e analisaremos seus desdobramentos na instituição dos primeiros anos do Museu de Arte do Rio.

<sup>11</sup>A conversa de galeria com vizinho convidado também será abordada ao longo da dissertação e nessa edição de aniversário do MAR a exposição que constituía o ambiente de relação dos vizinhos era denominada “Ao amor do público” e o convite foi para que os vizinhos participantes refletissem sobre a relação pessoais com o museu e a região portuária do Rio. Tentando reconhecer o lugar que o museu ocupa no território e quais as relações é possível estabelecer entre moradores e o museu. Participaram dessa conversa além do Senhor Waldemir Araújo Pessoa os Vizinhos: Sônia Baiana, Egeu Laus, Leandro Rodrigues, Alejandra Saladino, Sandra Lima, Luziete Fernandes, Rosa M<sup>a</sup> Muniz Bernardes, Paula Carriconde, Maristela Pessoa, Marcia Ferreira, Gabriel Catarino, Giovanni Harvey, Eliana Rosa, Maria Lima, Aline Mendes, Ana Maria Monteiro de Carvalho, Fabio Henrique Cruz Pinheiro e Tia Lúcia. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=JtafdT5MJN0> > Acesso jan. 2024.

uma dimensão de coletividade: é ambiente para partilhar, existe na medida em que é acionado pelos corpos brincantes; vazio, perde sentido e significação. O *playground* não define de partida um único usuário; ao contrário, está aberto para todos os públicos – crianças e seus cuidadores – sem restrição para a experimentação. A única regra é: divertir-se e vivenciar o corpo nas formas, cores e propostas para subir, descer, escorregar, pular, pendurar, cair.

É interessante pensar no museu como um *playground*, condição pouco usual para esses espaços institucionalizados. Impossível não pensar na cena imortalizada pelos personagens Artur, Franz e Odile no filme *Bande à part* (1964), de Jean-Luc Godard, em que o trio faz uma disputa de corrida pelas galerias do Museu do Louvre, desafio cumprido em 9 minutos e 43 segundos. A cena concebida por Godard e reverenciada por Bernardo Bertolucci, em 2003, com o filme *Os sonhadores*, com a corrida desta vez sendo realizada pelas personagens Mathew, Theo e Isabelle (a essas poderíamos acrescentar a obra *Work n. 850*, do artista inglês Martin Creed, comissionada pela Tate Britain em 2008, na qual, a cada 30 segundos, um corredor percorre em *sprint* as neoclássicas galerias Duveen – nome dado em homenagem do célebre marchand atuante no início do século XX – do imponente museu). A cena de forte impacto visual incide sobre o tradicional museu um tipo de uso ou situação que não ocorre regularmente; ao contrário, seria algo provavelmente não permitido, fosse o desafio um fato e não uma cena de ficção (nesse sentido, o trabalho de Creed não deixa de ser uma situação ficcional). Numa certa medida, reconhecer o museu como *playground* da forma como o fez o Senhor Waldemir opera com o desejo de quebra do *status quo* do museu e oferece uma oportunidade de mudança na forma disciplinar presumida de se comportar. Estaria o museu disposto a isso?

Na mesma definição Senhor Waldemir reconhece a importância do museu como lugar “guarda da memória”, acepção presente tanto nas origens dos museus<sup>12</sup>,

---

<sup>12</sup> Apesar de corriqueiramente sabido, não custa aqui indicar sumariamente como a palavra “museu” como o *lugar das musas* sofreu ao longo do tempo mais do que mudanças de sentido; ela passou a designar instituições distintas. Liddel e Scott, no verbete para a palavra, indicam-na como “templo das musas, assento das musas (remontando a Ésquino), ou, de modo geral, uma escola de arte ou poesia” (LIDDEL & SCOTT. *Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1964 p. 520). O *mouseion* original era parte de um complexo de edifícios ligados a Biblioteca de Alexandria e ao Palácio Real, como nos informa Estrabão em sua *Geografia*, texto concluído no ano 21 da Era Cristã: “O Museu (*Mouseion*) também é uma parte dos palácios reais: ele tem um passeio público, uma êxedra com assentos e um salão, no qual está o refeitório dos sábios que partilham o uso do Museu. Esse grupo de pessoas não apenas partilha da propriedade em comum, mas também tem um sacerdote encarregado do Museu, formalmente indicado pelos reis, mas agora por César” (STRABO. *Geography*, Livro 17.1.8. Cambridge: Harvard University Press 1932, p. 35 [Loeb Classical Library 267]). Germain Bazin sintetiza as diferenças de emprego e sentido da palavra: “A palavra *museu* (*mouseion* em grego, *museum* em latim) designava algo completamente diferente – aplicava-se aos santuários dedicados às musas, às academias filosóficas ou às instituições de ensino avançado ou pesquisa científica, naturalmente presididas pelas musas. Esse é o caso do famoso *Mouseion* de Alexandria [...]. Ele era um colégio de *especialistas* (*scholars*), análogo

quanto nas definições modernas de museus forjadas pós-Revolução Francesa e que se consolidam no decorrer do século XIX (CHOAY, 2001; JULIÃO, 2001). Finalmente Senhor Waldemir define “museu como tambor”. Esse instrumento musical presentes nas culturas e celebrações afro-indígenas brasileiras. O tambor é caixa de ressonância constituída por um tronco oco de madeira sobre o qual se estica uma pele de animal. Aquecida no fogo, a pele esticada sobre o tronco emite sons, cujos timbres e toques tem inúmeros significados ritualísticos e celebratórios. Simas e Rufino (2018) compreendem o tambor como um agente aglutinante das culturas africanas fragmentadas pelo processo violento da diáspora e da escravidão. Segundo os autores, os laços associativos das pessoas escravizadas eram propositadamente quebrados física e simbolicamente, fosse pelos “portais do não retorno” nos portos de embarque no continente Africano, fosse pela distribuição deliberadas de grupos, visando a separação e ruptura dos laços comunitários, linguísticos e de tradição. Os elos quebrados na violência da travessia foram reconstruídos nas Américas em gestos de resistência e invenção de mulheres e homens escravizados que constituíram novas sociabilidades geradas em irmandades religiosas, profissão de fé nos terreiros e igrejas e nas celebrações de agremiações.

Se a chibata é grito de morte, o tambor é discurso de vida. Eles, os tambores rituais, possuem gramática própria: contam histórias, conversam com as mulheres, homens e crianças, modelam condutas e ampliam os horizontes do mundo. Foram eles que muitas vezes expressaram o que a palavra não podia dizer e contaram as histórias que os livros não poderiam contar e as línguas não poderiam exprimir. (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 58)

O Senhor Waldemir evoca a gramática do tambor (Simas e Rufino, 2018) para definir museu, mas o quê seria um museu como tambor? Ele mesmo responde: aquele que caixa é de ressonância, no qual a energia do toque responde com força ampliando nossas manifestações. O tambor imita o som do coração, guarda portanto, segundo Leda Maria Martins (2021) uma relação com a vida constitui vínculos, afetos e reinstaura as comunidades na diáspora africana. O tambor está presente nas manifestações culturais da tradição africana como: terreiros, rodas de capoeira,

---

aos modernos Institute for Advanced Studies, de Princeton ou ao Collège de France, em Paris. Ele não continha coleções de arte, mas era um museu científico contendo um jardim botânico e um zoológico, salas destinadas ao estudo de anatomia e instalações para observações astronômicas. Os especialistas viviam lá às expensas do Estado [...] Com os romanos, a palavra *museum* era aplicada a *villas* específicas, indubitavelmente para designar um lugar reservado para a discussão filosófica. A palavra nunca foi aplicada para uma coleção de obras de arte – coube ao Renascimento italiano dar-lhe esse significado” (BAZIN, Germain. *The Museum Age*. Nova York: Universe Books, 1967, p. 16). Por fim Françoise Choay em “A alegoria do patrimônio” (2001) fundamenta a compreensão moderna de museu enquanto uma instituição sem fins lucrativos aberta ao público e que está diretamente relacionada com o processo da Revolução Francesa (1789) com a expropriação dos bens da coroa e criação do patrimônio público e símbolo da nação.

festejos nos quilombos, candombes e reinados, mas também, encontra-se no pulsar das batidas grave do funk e das baterias de escola de samba. Por outro lado, ao compreender o museu como tambor ou caixa de ressonância reconhece um espaço que tem o potencial de reverberar e fortalecer as manifestações culturais daquele grupo de tecedores de teias, moradores da região portuária do Rio de Janeiro, berço das matrizes africanas que aportaram na cidade pelo Cais do Valongo. Senhor Waldemir reivindica que o museu atue a favor do fortalecimento das culturas e dos agentes atuantes no território, convoca a uma operação que diverge das formas tradicionais de categorização dos objetos e manifestações culturais, muitas vezes divididas entre “alta” e “baixa” cultura, erudito e popular. Reforça que o museu deve operar contra tais apagamentos: é, pois, uma convocação radical para um posicionamento ético do museu em relação aos seus públicos e a cidade do Rio de Janeiro.

O Senhor Waldemir conceitua e define museu como local de lazer e guarda da memória, mas também com potencial para reverberação e visibilidade de suas ações como vizinho e morador, reivindicando para si o direito ao museu de forma criativa e espontânea, a partir das relações com seus públicos e comunidades de interesse. Eu como educadora escuto e aprendo com essa definição para convergir na Escola do Olhar com estratégias de fortalecimento dessas práticas. Abriu-se, assim, um campo importante de pesquisa que me impulsionou a pensar: em que medida o museu pode estar atento às oportunidades de criação com seus públicos<sup>13</sup>? Poderia a performatividade destes públicos convidados à impulsionar o museu, suas agendas e programas?

Recuperar algumas das ações promovidas por determinados grupos no MAR, durante os seus anos inaugurais para, a partir delas, encontrar pontos estruturantes dos programas e projetos ali realizados é um dos interesses dessa pesquisa. Ao mesmo tempo, me interessa reconhecer como determinados grupos, nas interações que realizaram com o museu, foram capazes de promover ações que contribuíram para a criação de programas e projetos do MAR. Para isso, dedico-me a realizar estudos de caso envolvendo situações com determinados públicos no Museu de Arte do Rio - MAR durante o período de 2012-2018. São elas:

---

<sup>13</sup> Uso a palavra públicos no plural considerando aqui os participantes e agentes que promovem ações, usos e criação no museu. São participantes, mas também atores e criadores que por meio de suas relações implicam a partilha de conhecimentos, saberes e experiências diversas nesses espaços implicados na perspectiva da democracia cultural (ver: HONORATO, Cayo. Mediação e democracia cultural (2024). Disponível em: <[https://issuu.com/centrodepesquisaeformacao/docs/media\\_\\_\\_o\\_e\\_democracia\\_cultural](https://issuu.com/centrodepesquisaeformacao/docs/media___o_e_democracia_cultural) > Acesso jan. 2024.

- Uma **visita educativa** realizada por um grupo de moradores da comunidade Pereirão localizada no bairro de Laranjeiras na cidade do Rio de Janeiro ocorrida no encerramento do primeiro ciclo de exposições que inaugurou o MAR em março de 2013. Durante essa visita, construída em conjunto com os artistas do projeto Morrinho<sup>14</sup> (cujo trabalho fazia parte da exposição: *Do abrigo ao terreno: Arte e Sociedade no Brasil*), os moradores foram convidados a intervir na obra em exposição dentro da galeria, inserindo textos e novas casinhas de tijolos de barro, alterando a instalação. Esse será objeto de análise no **primeiro capítulo da dissertação**. Ao trazer esse acontecimento como uma primeira fabulação, debruço-me sobre o momento de inauguração do museu e alguns dos seus marcos iniciais como, por exemplo, as implicações e usos dos pilotis, as relações com a praça e a criação de um espaço de acolhimento para públicos.

- Uma **visita educativa** realizada por grupos de estudantes de duas escolas da rede pública municipal da cidade do Rio de Janeiro (Escola Municipal Ceará e Escola Municipal Estados Unidos) no segundo semestre de 2013. Durante essa visita, os alunos começaram a dançar o Passinho e ocuparam os pilotis do MAR com uma roda de passinho envolvendo estudantes de outras escolas, profissionais do museu (educadores, gerentes e diretores), artistas e público visitante. Essa segunda fabulação que abordarei no **segundo capítulo** dessa dissertação, incorrerá uma reflexão acerca da performatividade dos públicos e dos usos do museu como espaço de investigação da dança e dos corpos.

- A **intervenção performática de Tia Lúcia** (multiartista moradora da região portuária do Rio de Janeiro) na exposição *Rio setecentista: quando o Rio virou capital* em outubro de 2016. Tia Lúcia era moradora e frequentadora assídua do MAR presente em todas as ações do programa *Vizinhos do MAR*, mas também nas atividades cotidianas do museu; por vezes, ia ao museu apenas para desenhar e ficar contando histórias com a equipe da Escola do Olhar. Sua intimidade e vínculo com o museu impulsionou Tia Lúcia a performar no espaço exposição. Coberta com um manto azul decorado com bordados dourados feitos por ela, se postou entre a imagem de dois anjos do século XVIII, numa alusão a Nossa Senhora Aparecida (padroeira do Brasil) na data de sua celebração 12 de outubro. A performance em dia de museu cheio, sem aviso prévio e com tanto significado simbólico, será o ponto de investigação do **terceiro capítulo** dessa dissertação. A meu ver, esse gesto promoveu uma fissura e reinstituiu a dimensão de sagrado retirada das imagens votivas ali

---

<sup>14</sup> O projeto Morrinho é uma proposta de arte e cultural desenvolvida por artistas moradores e atuantes na comunidade do Pereirão na zona sul do Rio de Janeiro. Será objeto do primeiro capítulo da dissertação.

apresentadas. Nessa fabulação a performatividade de Tia Lúcia imprime uma reflexão acerca das relações com o território e dos usos do museu pelas suas comunidades. Quem pode atuar no espaço do museu e quais são os gestos e ações autorizadas. Exerce também, a meu ver, o que Brulon (2022) vai chamar de museologia de fronteira.

- A oferta de **um acervo** fotográfico (realizada por Aline Mendes, educadora social e moradora do Morro da Providência) para o museu que culmina com a exposição *Meu Mundo Teu*, mostra individual do artista paraense Alexandre Serqueira. Aline, impulsionada por uma conversa de galeria, busca pela memória visual da comunidade do Morro da Providência, a partir de uma procura pelo fotógrafo do bairro Sebastião Pires Oliveira (Tião Oliveira). Ao se encontrar com esse acervo que remonta a memória cotidiana da comunidade, Aline leva as fotografias para o MAR e, em diálogo com o artista Alexandre Serqueira, desenvolve a instalação *Constelação de Tião*, obra comissionada pelo museu para a exposição individual de Serqueira. Essa última fabulação será o objeto do **quarto capítulo**, entretanto, diferente dos anteriores, não começarei com uma fabulação já que sobre esse caso específico as vozes do artista (Alexandre Serqueira) de Aline Mendes (Vizinha do MAR) e de alguns dos profissionais do museu são incorporadas e convidadas a fabular. Existe ainda uma questão presente para o MAR que implica o que fazer com esse acervo e quais são os compromissos assumidos com a memória da favela da Providência que emerge nas imagens do retratista Sebastião Pires Oliveira.

Recorro ao método de fabulação crítica desenvolvido pela historiadora e escritora norte-americana Saidiya Hartman (2020) no seu processo de pesquisa histórica sobre as pessoas escravizadas e suas vidas, identificando lacunas marcantes nos arquivos e documentos oficiais da história da escravidão. Hartman opera então com o método de fabulação associado a uma rigorosa pesquisa para iluminar os sujeitos e atores escravizada(o)s e que têm suas vozes e histórias silenciadas. Desdobrando a natureza da fabulação extraída de Walter Benjamin, assumo-a como uma escrita feita no limite do desconhecido e a partir de uma escrevivência (Conceição Evaristo). Trazer o relato em primeira pessoa para o centro da investigação tem como objetivo reconhecer que ele detém o mesmo valor de análise que registros, documentos e arquivo das narrativas institucionais. A escrevivência da maneira como compreende a autora só é cabível para quem viveu a experiência, é por meio dela que é possível dar corpo e colocar em movimento as relações de vizinhança, convívio e partilha; relações que são primordiais para toda ação de educação ancoradas no pensamento de Paulo Freire (*Pedagogia do Oprimido* e outros



textos). Tais campos de prospecção estão vinculados à linha de pesquisa *Museu e Museologia* uma ciência social em construção, como a caracteriza Dominique Poulou (2013) que reconhece a relevância dos processos pedagógicos nos museus nas relações que estabelece com os indivíduos e com as comunidades nas quais está inserido.

Ao fabular esses acontecimentos por meio do que denomino “fabulações museológicas”, identifico a ação desses sujeitos (alunas e alunos de uma escola e moradores da região portuária do Rio) como estruturantes para a conceituação dos programas pedagógicos da Escola do Olhar e que impulsionaram e, acredito, seguem reverberando de diferentes maneiras no MAR até hoje. Creio também que parte das metodologias ali experimentadas com alunos e moradores fundamentaram a realização, por exemplo, de uma exposição como *Dja Guatá Porã: o Rio de Janeiro indígena*<sup>15</sup>, que contou com uma curadoria participativa, e metodologias inspirada nos encontros com os moradores da região portuária do Rio no Programa Vizinhos do MAR. Com o intuito de circundar o objeto de pesquisa, entendo que é importante descrever as situações, para a partir daí, proceder com análises da forma como suponho que cada uma delas contribuiu para forjar o programa curatorial e educativo no MAR, entre 2013 e 2018, período no qual atuei como Gerente de Educação do Museu de Arte do Rio e fui responsável pela concepção e desenvolvimento do projeto pedagógico do MAR denominado Escola do Olhar.

### **Sobre o Museu de Arte do Rio**

O Museu de Arte do Rio foi inaugurado como um dos primeiros projetos realizados pela operação urbana consorciada denominada *Porto Maravilha*. O empreendimento realizado pela Prefeitura Municipal da cidade do Rio de Janeiro tinha como objetivo proceder com a “revitalização que inclui obras e serviços nos 5 milhões de metros quadrados da Área de Especial Interesse Urbanístico (Aeiu) da Região do Porto do Rio<sup>16</sup>. O *Porto Maravilha* lidou com contundente resistência de diferentes setores sociais e também da grande mídia, tanto em função da implosão do elevador que passava sobre a Praça Mauá e a região portuária (Perimetral), como pela sistemática operação de desapropriações promovidas na região<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Sobre a exposição Dja Guatá Porã ver: GUEDES, L.; FREIRE, J. R. B. (2020); GUIMARÃES (2019); NASCIMENTO (2019).

<sup>16</sup> Sobre o projeto Porto Maravilha acessar: <https://portomaravilha.com.br/quemsomos>

<sup>17</sup> Sobre o contexto de implantação do Porto Maravilha ver: SANT’ANNA, Sabrina Parracho. Museus e cidades: o caso do MAR na região portuária do Rio de Janeiro. Dossiê Políticas públicas, cidades e patrimônio, v. 11, n. 22, jul-dez (2013). Disponível em: <<https://revistas.uece.br/index.php/opublicoeoprivado/article/view/2571/2017>> Acesso jun. 2022.

A construção do Museu de Arte do Rio e do Museu do Amanhã, partes centrais deste complexo, integraram o programa de impulsionamento da região e sua concepção conceitual inicial ficou sob a responsabilidade da Fundação Roberto Marinho. No MAR, além de acompanhar as etapas da obra, essa instituição foi também a responsável pela implantação de sua infraestrutura, concepção geral do museu e suas atribuições, afora a coordenação do primeiro conjunto de exposições. Posteriormente, a gestão seria transferida para uma Organização Social (OS) selecionada por meio de processo de chamamento público realizado pela Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, nesse momento inaugural foi selecionado o Instituto Odeon, que atuou na gestão do museu até 2019, quando foi substituído pela Organização dos Estados Iberoamericanos (OEI) que no momento dessa pesquisa segue a frente do museu<sup>18</sup>.

A proposta inicial do MAR previa a criação de uma pinacoteca com a presença de coleções privadas cedidas em comodato e a criação de um espaço educativo voltado para a formação cultural prioritariamente de jovens e adolescentes denominado Escola do Olhar. O projeto concebido pelo curador Leonel Kaz<sup>19</sup> não chegou a se efetivar, pois foi substituído pela proposta do curador e crítico de arte Paulo Herkenhoff<sup>20</sup>, que reorientou o conceito da pinacoteca para um museu de arte.

---

<sup>18</sup> O Instituto Odeon foi a organização social responsável pela implantação e gestão do MAR, entre 2012 e 2021, sobre o modelo de gestão adotado pelo Instituto a frente do MAR ver: SOUZA, Marisa Bueno e. Gerenciamento de projetos no Museu de Arte do Rio. 2021. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.103.2021.tde-22032023-081906>. Em 2021 a gestão passa a ser conduzida pela Organização dos Estados Iberoamericanos (OEI) que atua em 20 países de língua espanhola e portuguesa nas áreas de educação, ciência e cultura. O MAR é o primeiro museu sob gestão da OEI no Brasil segunda matéria em destaque no site da Organização, disponível em: < <https://oei.int/pt/escritorios/brasil/noticia/museu-de-arte-do-rio-escola-do-olhar-e-co-liga-sao-referencias-internacionais-de-arte-e-cultura> > Acesso jan. 2024. O MAR e a Escola do olhar são referências internacionais e o objetivo da OEI segundo o diretor da organização do Brasil Raphael Callou, na referida matéria é colocar “o MAR no circuito dos museus que têm muito a oferecer à comunidade internacional por meio de suas exposições e atividades educativas”. Sob a gestão da OEI a Escola do Olhar teve dois Gerentes de Educação e atualizou seus programas e projetos como pode ser consultado no site do MAR (<https://museudeartedorio.org.br/o-mar/escola-do-olhar/>) a relação museu escola se mantém como argumento na matéria a atual Diretora do MAR Sandra Sérgio pontua que “existe a relação de um museu que é uma escola, e uma escola que é um museu. E toda essa relação perpassa essa construção por meio da mediação realizada pela Escola do Olhar”. O programa Vizinhos do MAR continua a ser listado com uma das referências da ação da Escola do Olhar, assim como, propostas novas como Ateliê Poético e MAR nas Escolas. Escapa ao recorte dessa pesquisa os desdobramentos dessas iniciativas, entretanto sem dúvidas está aí um bom objeto de pesquisas futuras que se dediquem a analisar as correlações das entre as estratégias de mediação e participação experimentadas pelo museu em seus anos inaugurais e quando celebra dez anos de atuação e se consolidação na cena museológica brasileira.

<sup>19</sup> O jornalista e curador Leonel Kaz e sua então sócia Nigge Loddi foram responsáveis, junto com Fundação Roberto Marinho e Prefeitura do Rio pelo plano geral do MAR. Quando o MAR foi inaugurado em 1º de março de 2013, o curador também assinou uma das exposições organizadas a partir da coleção de Jean Boghici denominada: O Colecionador - Arte Brasileira e Internacional na Coleção Boghici. Sobre essa exposição ver catálogo disponível em: < <https://www.uqeditons.com/colecionador> > Acesso fev. 2024.

<sup>20</sup> Paulo Herkenhoff (Cachoeiro de Itapemirim, ES, 1949). É curador e crítico de arte. Entre 1985 e 1990, foi curador-chefe do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio). Em 1997, foi responsável pela curadoria do pavilhão brasileiro na 47ª Bienal de Veneza e, em 1998, foi o curador da 24ª Bienal de São

A obra de arte é insubstituível por uma imagem de si mesma. A experiência do objeto estético é diferente das outras. Por exemplo, em um museu histórico, um documento pode estar bem representado por uma fotografia dele. Mas, em arte, o signo faz parte. (...) Então, eu sempre achei que uma instituição que se dispusesse a construir um equipamento para a arte deveria recorrer ao modelo clássico de museu. Museu como instituição, que tem um conjunto de relações estáveis, que recolhe bens culturais, registra, conserva, estuda, comunica por meio de livros e exposições e se dedica à educação. Essa experiência, no caso do MAR, estaria voltada para se pensar a cidade do Rio de Janeiro a partir da ótica de um museu de arte.<sup>21</sup>

Herkenhoff já havia se envolvido na implantação de projetos culturais cuja associação entre arte e educação estava na dianteira das narrativas: foi assim na 24ª Bienal Internacional de São Paulo, também conhecida como Bienal da Antropofagia<sup>22</sup>. Nesse novo contexto, sob a batuta de Herkenhoff, a proposta da Escola do Olhar foi revista e ganhou um novo projeto, concebido pela educadora Stella Barbieri<sup>23</sup>, ancorado em processos formativos para professores com cursos de curta e longa duração. O projeto pedagógico previa também uma estrutura em núcleos assim construída: a) núcleo professores cujo compromisso seria atender a rede municipal de educação com a criação de parcerias com a Secretaria Municipal de Educação. Previa ainda a realização de residências com professores realizadas no museu; b) Núcleo de recepção de estudantes, cujo objetivo seria promover visitas e interlocução com as exposições do museu; c) Núcleo de jovens artistas e de curadoria com a formação voltada para as artes visuais d) Núcleo de documentação e reflexão, em cooperação com centros de pós-graduação das universidades da cidade do Rio de Janeiro; e) Biblioteca<sup>24</sup>.

---

Paulo. Entre 1999 e 2002 foi curador-adjunto do Departamento de Pintura e Escultura do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Foi também diretor do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro (2003-2005). Herkenhoff foi o primeiro diretor cultural do Museu de Arte do Rio (MAR) cargo que ocupou até 2016. Foi também titular da Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência do Instituto de Estudos Avançados da USP (2019-20). Tem uma atuação de extrema relevância para a crítica de arte brasileira com publicação de artigos em diversas revistas, catálogos de exposições e livros de instituições, incluindo a Tate Modern (Londres), o Centre Georges Pompidou (Paris), a Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), Universidade Harvard e do Studio Museum Harlem (EUA). Produziu livros de artistas brasileiros contemporâneos e foi autor de produções sobre a arte, como: O Brasil e os holandeses 1630-1654; Arte brasileira na coleção Fadel; e Biblioteca Nacional, a história uma coleção. Mesmo após seu desligamento da direção cultural do MAR Herkenhoff continuou a atuar na constituição da coleção do MAR.

<sup>21</sup> Depoimento sobre o projeto do MAR colhido para integrar documento de apresentação do Museu de Arte do Rio realizada para professores da rede municipal de educação da cidade do Rio de Janeiro, setembro 2012. Arquivo Gerência de Educação Escola do Olhar.

<sup>22</sup> Sobre a relação entre arte e educação na 24ª Bienal de São Paulo ver: MORSCH Carmen e SEEFRAZ, Catrin (2016).

<sup>23</sup> Stella Barbieri é artista plástica, escritora e consultora nas áreas de educação e artes. Foi curadora educacional da Bienal de Artes de São Paulo (2009-14) e diretora da Ação Educativa do Instituto Tomie Ohtake (2002-13). É conselheira da Fundação Calouste Gulbenkian (Portugal) desde 2012.

<sup>24</sup> O projeto pedagógico foi concebido como uma das entregas da consultoria de Barbieri para a Fundação Roberto Marinho. A consultoria previa a realização de encontros de formação com professores da rede de educação do Rio de Janeiro, publicações educativas para o primeiro ciclo de exposições e um documento de referência com uma sugestão de operação e estrutura geral da Escola do Olhar. O documento me foi

A proposta, fortemente relacionada com a rede de educação da cidade do Rio de Janeiro, também previa ações com o entorno direto do MAR. Denominada Escola do Olhar Nômade daria “início à relação de proximidade e diálogo com a região onde o MAR irá se estabelecer. Serão 5 encontros de formação para professores, realizados em diferentes regiões da cidade a fim de atender professores de 10 CREs (Coordenação Regional de Ensino).”<sup>25</sup>

Em junho de 2012, eu assumi a Gerência de Educação do MAR, ficando responsável pela condução da Escola do Olhar. Naquele momento havia a expectativa de abertura do MAR no segundo semestre de 2012. Entretanto, em função de atrasos no cronograma da obra, o museu só seria inaugurado mais de seis meses depois, em março de 2013. Esse tempo que antecede a abertura do MAR foi fundamental para identificar as potencialidades e diálogos que o projeto educativo do MAR poderia construir, bem como começar a perceber as diferentes e complexas camadas que se impunham entre o projeto inicialmente planejado e a realidade tanto da rede de educação formal, quanto do território no qual o museu seria inserido. Permitiu, além disso, perceber as oportunidades e contradições que estavam envolvidas na implantação do projeto, indagando quais operações seriam necessárias para estruturar a Escola do Olhar: reconfiguramos a rota num desejo de experimentar e fazer junto com as pessoas com quem gostaríamos de estabelecer relações, operando na fronteira entre o que conhecíamos do território e do museu e convidando o máximo de vozes dissonantes para fazer junto<sup>26</sup>.

### **A Escola do Olhar – “Um museu com uma escola ao lado, uma escola com o museu ao lado”**

Quando o MAR foi inaugurado como um museu escola ou uma escola museu, entendemos que os processos curatoriais também deveriam se relacionar com os processos educativos. O MAR, assim como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e o MASP, nasce como um museu escola. Mas de que escola estávamos falando? Na cidade do Rio de Janeiro e em Niterói tivemos pelo menos quatro situações anteriores em que escola e museu se cruzaram: a mais antiga era o Museu Nacional de Belas Artes, nascido do acervo da Escola Nacional de Belas Artes (e que até a década de 1970 partilhou da mesma sede na Avenida Rio Branco), fundamentado na ilustração erudita e na formação de artistas pela assimilação de

---

entregue em junho de 2012 quando assumi a Gerência de Educação do Museu de Arte do Rio responsável pela implantação da Escola do Olhar.

<sup>25</sup> Projeto Educativo Escola do Olhar – Museu de Arte do Rio, maio 2012.

<sup>26</sup> Esse conceito do “fazer junto” será melhor explorado no capítulo 2 dessa dissertação.

modelos acadêmicos que moldam o imaginário oficial da nação (cujo Salão era o ponto alto desse processo); o imediato Pós-Guerra testemunhou a criação do MAM-RJ, no qual a educação contemplou três vertentes integradas (como ilustravam as publicações institucionais) até antes de seu incêndio em 1978 agrupadas em seu Bloco Escola, baseadas no atendimento ao público, na formação do artista e de profissionais técnicos: no primeiro caso, temos a “retransmissão” de um conteúdo sofisticado (a arte moderna) seguindo a lógica do ensinamento; no segundo, temos os cursos oferecidos nos ateliês livres; e, finalmente (e, além de efêmero, nunca tendo sido implantado totalmente) no *Instituto de Desenho Industrial*, voltado para o estudo de comunicação visual, mobiliário para diversas funções e expografia. O MAM também será o palco experimental, no início dos anos 1970, dos *Domingos da Criação*, organizados por Frederico Morais, que conjugavam a ideia de participação inerente a algumas práticas da arte contemporânea com a de ação criativa provocada pela descoberta de materiais, em geral simples e de baixo custo. Por fim, entre o final dos anos 1990 e as primeiras décadas do século XXI, o Museu de Arte Contemporânea de Niterói tece uma rede de colaboração com alguns artistas da cidade e a comunidade do Morro do Palácio, situada em frente ao seu edifício. Articuladas por Luiz Guilherme Vergara (que exerceu em diferentes momentos o cargo de diretor do Educativo e depois Diretor Geral do museu). Essa iniciativa objetivava a integração entre aqueles vizinhos e suas ações – algumas incorporando questões ambientais e de renovação de recursos – visando, dentre outras coisas, a inclusão econômica e social, ainda partia, de certo modo (mesmo que centrada em uma visão humanista e dialógica) de uma formação que tomava como ponto de partida o vocabulário “verticalizado” e autorreferenciado das artes visuais (movimentos artísticos, linguagem estética, domínio de materiais e técnicas). Esse projeto galga um audacioso passo, quando, no final de 2008, inaugura no Palácio um anexo desenhado por Oscar Niemeyer – o Módulo de Ação Comunitária, conhecido desde antes da construção como *Maquinho*, que acabou sendo adotado como seu nome oficial – composto por ateliês, biblioteca, estúdio de gravação e outras instalações que apoiam uma postura autoral. Todas essas informações nos servem para evidenciar que, concernente aos museus da cidade, quando chegamos, sabíamos haver igualmente uma história institucional de práticas com os públicos<sup>27</sup>. Então precisávamos responder em níveis diferentes de

---

<sup>27</sup> Se o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) fez parte de um novo capítulo na história da formação da artista e do *gosto nacional* (sendo herdeiro em seu começo da disciplina neoclássica, mas ao longo de suas décadas de hegemonia, das variantes do academicismo implantadas pela Escola Nacional de Belas Artes) que procura radicalizar a separação a cultura intelectual liberal e os antecedentes do artesanato colonial, os Museus de Arte Moderna, em particular na complementaridade entre sala de exposições, cinemateca e bloco escola – como ocorre no MAM-RJ – operam a junção entre o licenciamento da matriz nova yorkina, MoMA (que imprime sobre a arte moderna um discurso formalista derivado em parte dos

atuação: entender o contexto e circunstâncias imediatas nas quais o MAR se instala (o Rio de Janeiro de 2013 e o território da região portuária atravessado pelas reformas urbanas); um repertório de experiências que palmilharam os caminhos das instituições; a natureza das relações que desejaríamos estabelecer com nossos vizinhos.

O Museu de Arte do Rio, na concepção do curador geral e diretor artístico do MAR, seria o museu de arte da cidade do Rio de Janeiro: ter a cidade como eixo transversal significava olhar para o Rio suburbano e as dimensões complexas da conformação dos distintos territórios que instituem a cidade. Operar a partir desta premissa colocava como importante ponto de partida para o programa pedagógico do MAR (Escola do Olhar) reconhecer os movimentos da cidade, levar em conta os fluxos, atravessamos e complexidades. Tais circunstâncias e contextos geram possibilidades desafiadoras, quando lembramos tratar-se do primeiro projeto cultural concluído durante as reformas urbanas da região portuária do Rio de Janeiro.

A relação entre arte e educação como uma experiência recíproca encontrava ecos na fundamentação crítica que o então diretor artístico do museu Paulo Herkenhoff trazia para o MAR. Sob sua batuta experimentávamos sempre que possível agendas em comum numa ação dialógica e de retroalimentação entre os dois campos do pensar museu: a curadoria e a educação.

Constituído de dois prédios equivalentes – a Escola do Olhar e o Museu/Pavilhão de Exposições – o MAR tem, no foco de seu átrio educacional, a educação de ensino fundamental e médio no município do Rio de Janeiro, o que representa um compromisso de atender toda a rede municipal, aproximadamente 700 mil estudantes. A relação com a Secretaria Municipal de Educação passa também, especialmente, pela criação de programas a serem desenvolvidos em parceria com os professores do município. Além dos estudantes e professores do ensino fundamental e médio – contemplados através de programas diversos –, a Escola do Olhar desenvolverá: a) um programa para jovens artistas, b) um programa de formação curatorial, parcerias e cooperações com universidades do Rio de

---

manifestos artísticos, em parte da metodologia da taxionomia científica) e a didática da Bauhaus, pautada na formação artística modernizante na conjuntura industrial (sobre o MoMA, ver KANTOR, Sybil Gordon. Alfred H. Barr, Jr and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art. Cambridge: MIT Press, 2002) “Se o museu queria contribuir com a construção de um novo país, não poderia ser um repositório de arte, deveria ser uma escola.”, como o museu declara ao recentemente rever sua trajetória (museu-escola-cidade <https://mam.rio/programacao/museu-escola-cidade-educacao/>). O MAM-RJ como museu escola desejou abrir uma Escola Técnica de Criação que não chegou a se efetivar. Entretanto nos anos 1960 com o golpe militar que levou a Ditadura Militar no Brasil (1964-1985), o Bloco Escola do MAM passa a acolher práticas formativas experimentais que abrigam uma *Unidade Experimental* (sobre a qual até hoje pouco se sabe) e, nos anos 1970, uma *Sala Experimental* no pavilhão expositivo (dedicada a produção contemporânea) e, no início da mesma década, o programa *Domingos da Criação*. Na década de 2010 os processos educativos estiveram presentes e impulsionaram o campo da arte educação no Brasil com o *Núcleo Experimental de Educação e Arte*, coordenado por Guilherme Vergara e Jessica Gogan; mais recentemente na celebração dos 75 anos do museu a retomada das práticas educativas e do Bloco Escola parecem ganhar novo fôlego e protagonismo na cena da educação da cidade.

Janeiro (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro e Universidade Federal Fluminense), desenvolvendo seminários e publicações; d) programa de recepção e interlocução com um público diverso, de visitantes espontâneos; e) trabalho educativo voltado às exposições do MAR, bem como a outras atividades desenvolvidas pelo Museu; f) programa de residências para educadores ou profissionais que desenvolvam projetos educacionais. Trabalhando estreitamente junto à curadoria do MAR, a Escola do Olhar será também cocuradora dos seminários internacionais especializados anualmente desenvolvidos pelo Museu, tratando de questões caras à contemporaneidade, e que terão um papel na projeção do pensamento crítico brasileiro diante do contexto global. (HERKENHOFF, 2012, s/p)

Chegar ali em 2012, seis meses antes da abertura, foi essencial para identificar como os pontos de partida para o desenvolvimento da Escola do Olhar poderiam de fato se efetivar. A proposta era implementar uma plataforma de formação continuada em arte e cultura visual em diálogo com professores, com moradores da região portuária do Rio e com os diferentes territórios da cidade com agendas envolvendo crianças, jovens e adultos – da educação infantil a pós-graduação. A partir das premissas lançadas por Herkenhoff e, em linhas gerais, (pois retomaremos ao longo da pesquisa a análise de alguns dos programas e projetos desenvolvidos pela Escola do Olhar), ela se organizou da seguinte em programas e linhas de ação concebidas no decorrer do tempo e em diálogo e da troca entre três educadoras eu estava à frente da Escola do Olhar e Gleyce Kelly Heitor<sup>28</sup> e Melina Almada<sup>29</sup> atuando como coordenadora de educação da Escola do Olhar:

- a- **Programa de visitas educativas** que criava com os participantes, um espaço de ampliação da experiência com o MAR, por meio do diálogo e de proposições práticas a partir das exposições. Foram desenvolvidos eixos temáticos de visita:

**Vejo o Rio de Janeiro** que partia das perguntas “Quantas cidades existem em uma mesma cidade? De quantos tempos uma cidade é feita? O que faz com que eu me identifique como pertencente a uma cidade? A visita propõe um diálogo sobre os diferentes olhares e percursos sobre o Rio de Janeiro, presentes nas exposições do MAR. Discutindo como as representações da cidade e seus aspectos socioculturais contribuem para a constituição de um imaginário carioca por meio das artes, da arquitetura e da prática urbana. **Guardar para lembrar**- esta visita era destinada a pensar sobre as relações entre memória e coleção e sobre os museus como espaços de construção de identidades coletivas a partir da constituição de um patrimônio. **Práticas artísticas contemporâneas** – que partia das

<sup>28</sup> Gleyce Kelly Heitor (Recife, 1982) é educadora, pesquisadora e museóloga. Licenciada em História (UFPE), mestra em Museologia e Patrimônio (Unirio-Mast) e doutora em História (PUC Rio). Com vasta experiência em educação em museus atualmente é Diretora de Educação do Instituto Inhotim.

<sup>29</sup> Melina Almada (Vitória, 1982) consultora, facilitadora e pesquisadora independente em artes, educação e sustentabilidade em museus. Graduada em artes e Mestre em Teoria e Crítica de Arte (UFES) com mais de dez anos de experiência com educação em museus.

perguntas como nasce uma obra de arte? Você já se pegou alguma vez se perguntando: “Isto é arte?” Nesta visita investigaremos os processos de pesquisa e construção artísticas presentes em exposições de arte contemporânea, bem como as diferentes linguagens utilizadas pelos artistas na construção de uma obra de arte. **Meu corpo no museu** – eixo de visita que propunha a refletir sobre as questões do corpo na arte, na sociedade e no museu. Discutia as formas de representação e construção dos corpos e sobre as relações individuais e coletivas com o espaço. (Folder de divulgação de visitas educativas Museu de Arte do Rio)

- b-** Programa **encontro de saberes** – que envolvia visitas, oficinas e ações educativas com pessoas com deficiência e grupos escolares, com foco na inclusão. A partir das ações do Encontro de Saberes, a Escola do Olhar deu início a um programa continuado envolvendo também a comunidade surda da cidade do Rio de Janeiro. Denominado **MAR em Libras** com agendas de visitas mediadas por pessoas surdas convidadas, oficinas com artistas e pesquisadores surdos, encontros da comunidade surda do Rio no MAR, formação em Língua Brasileira de Sinais e Fórum da Cultura surda. Tem como objetivo oferecer uma experiência estética e artística a partir das exposições do MAR, tendo como principal valor a promoção do encontro de saberes - dos alunos, dos professores e dos educadores do museu.
- c-** **Programa de Ações Educativas** – que consistia em ações direcionadas para todos os públicos visitantes do MAR, aqui realizávamos visitas educativas *Conheça o MAR* (onde o educador apresentava o museu para os visitantes) e *Conversa de Galeria* (uma visita que abordava questões pertinentes as exposições em cartaz as conversas poderiam contar com convidados especialistas que compartilhavam seus saberes sobre os temas em questão – nessas conversas eram envolvidos curadores, artistas, pesquisadores, professores, moradores da região portuária do Rio de Janeiro, mestres e mestras da cultura e saberes tradicionais, pessoas surdas e educadores do museu), além de atividades educativas com experimentos lúdicos e práticos, abertos para todos os públicos que ocorriam com materiais e temas relacionados com as exposições em cartaz.
- d-** **Residência Artística Espaço da Criança** - dedicado ao público infantil, na qual eram convidados artistas, educadores e mestres da cultura que desenvolviam experimentações com foco na arte e a cultura do brincar. A partir das experiências com a cultura do brincar, desdobramos o projeto no **Bebê no MAR** – envolvendo programação para bebês seus pais e



cuidadores em visitas e oficinas experimentais.

- e- Programa de **Formação com Professores** tinha como objetivo ser um espaço transdisciplinar, de formação continuada, voltada para profissionais da educação formal e não formal que se interessavam por reconhecer nas exposições e demais ações do museu, criando um espaço favorável de investigação de práticas educativas, artísticas e culturais. Também para professores e educadores, mas aberto a participação de outros sujeitos como artistas e pesquisadores do campo da arte e da cultura eram elaborados cursos, palestras e oficinas de curta e média duração (2h a 6h), nos quais as relações entre diferentes linguagens, pensamentos e práticas eram investigadas e experimentadas. Razão pela qual dividimos o programa em quatro linhas de ação, visando contemplar aspectos teóricos e práticos. **a) convite a experimentar** (laboratório onde o professor é convidado a identificar, junto com o educador do museu, as poéticas, conceitos e oportunidades educativas das exposições do MAR, explorando-as a partir de perguntas geradoras). **b) Formação em arte, educação e cultura visual** - cursos e seminários que objetivam aprofundar a reflexão em torno de diferentes abordagens teóricas da arte, da educação, da história do Rio de Janeiro e da cultura visual, a partir do acervo, do programa curatorial do MAR e de questões emergentes na sociedade. **c) Oficinas práticas artísticas contemporâneas** - oficinas que convidavam o professor a experimentar o universo das práticas artísticas contemporâneas, a partir da experiência com diferentes linguagens e suportes, que podem se desdobrar em propostas na escola. **d) MAR na sua rede** - uma ação extramuros, que tinha como objetivo circular pela cidade do Rio de Janeiro, indo ao encontro dos professores e educadores em seus contextos de atuação. Nestes encontros, a equipe da Escola do Olhar realiza um processo de formação que contemplava a apresentação do MAR, seus programas de educação e suas exposições e realizam um laboratório com o intuito de investigar com o grupo as oportunidades educativas do museu em relação à prática pedagógica desenvolvida no contexto visitado. O público destes encontros eram redes de ensino públicas e privadas da Região Metropolitana do Rio de Janeiro.
- f- **Programa Arte e cultura visual** – que consistia numa agenda de cursos, seminários e oficinas, que tinha como base de discussão as exposições e questões presentes nas práticas curatoriais, artísticas e educacionais, as

linhas de curso presentes no programa eram: **a) História do Rio de Janeiro, b) História da arte, c) Prática, pensamento e linguagem** uma linha de cursos que se destinavam a abordar a cultura visual sob perspectiva prática e teórica; d) **Para pensar e fazer museus** que envolvia processos de formação destinados à profissionais ou pessoas interessadas em ingressar no campo profissional de museus que envolve mesas de debates com professores convidados, laboratórios experimentais e expedições no território para discutir as áreas de mediação, curadoria e outras campos de museu.

- g- Programa Vizinhos do MAR** – tratava-se de uma política de acesso e de agenciamento da comunidade local. Este é o programa a partir do qual o museu buscou se inserir na dinâmica da região na qual está situado. A partir dele foram criados processos de relação continuada com moradores, instituições e agentes culturais da Zona Portuária e estabelecidas plataformas de diálogo e ação conjunta. O programa Vizinhos do MAR partiu do entendimento de que era necessário construir espaços de convivência e ativações com o envolvimento dos moradores. O conceito de vizinhança foi eixo central do programa e a partir dele algumas linhas de ação se estabeleceram: **1) Café com Vizinhos:** reunião mensal com agentes culturais e moradores da região portuária que possibilita estabelecer e aprofundar a relação com museu e o território no qual está inserido, criando espaços de diálogos e relações continuadas que pensam, desenvolvem e constroem práticas coletivas de intervenção no museu. **2) Conversa de Galeria com vizinhos convidado:** uma ação de mediação e experimentação, em que o vizinho convidado do mês parte da sua experiência e saberes para conduzir uma visita e comentar as exposições com o público do MAR. Essa ação é estruturante para parte dos objetos que serão investigados na dissertação. A visita se propõe pensar o espaço expositivo como um lugar vivo, de compartilhamento de experiências e narrativas que não se restringem a mediação a figura do educador, artista ou curador. **3) Ofícios e saberes da região:** compreender que o museu é também lugar de formação, os vizinhos que desenvolvem práticas artísticas e culturais, são convidados a integrar a agenda de programação e formação da Escola do Olhar e propor oficinas e cursos práticos para o compartilhamento de um saber, uma experiência artística, pedagógica ou

cultural abertos para todos os públicos da Escola do Olhar<sup>30</sup>. **4) cadastramento e emissão de carteirinhas:** promove o cadastramento e emissão de carteirinhas de vizinhos para os moradores da região portuária do Rio de Janeiro. O cadastro corroborava a ampliação da rede de relacionamento do museu com o território no qual o museu está inserido, além de criar uma estratégia de comunicação continuada com os participantes do programa. Fomentava também a visita do morador que, com a carteira tinha acesso gratuito e ilimitado ao pavilhão de exposições e programações culturais do MAR. **5) ações em parceria:** compreendendo o museu como um espaço orgânico, de agenciamentos e parte de um processo vivo na região portuária, a Escola do Olhar realizava, por meio do programa Vizinhos do MAR, ações em parcerias com projetos, ONGs e artistas atuantes na região portuária do Rio, as expertises do território e a produção de conhecimento colaborativos. Assim, o museu atuava como uma plataforma (ou como um tambor) reverberando as ações de parceiros locais, os significados e lugares que ele ocupa na relação cotidiana com o território e no imaginário de seus moradores. Além disto, como o museu público é ocupado por uma série de interesses que abarcam a diversidade territorial.

- h- Programa MAR na Academia** - um programa que buscou promover a participação da universidade no MAR, a partir do desenvolvimento de atividades acadêmicas, elaboradas em sinergia com programa curatorial do museu e a produção de conhecimento juntamente com os diferentes profissionais de cursos de graduação e pós-graduação do Rio de Janeiro e de outras universidades brasileiras e estrangeiras. Nesse programa foram realizados: *seminários nacionais e internacionais, cursos, publicações e ações em parcerias* com a universidade nos seus programas de graduação, pós-graduação e extensão universitária, além da realização de publicações e traduções de obras de referência para os programas de pós-graduação em arte e cultura.
- i- Biblioteca e centro de documentação** – a gestão de uma biblioteca especializada em arte e cultura visual, operava também um espaço de acondicionamento, inventário e catalogação das obras bibliográficas e arquivísticas do museu. Especializada em livros de artistas, é aberta ao

---

<sup>30</sup> Nas ações em que os vizinhos são convidados a conduzir uma palestra ou ministrar cursos e oficinas existia uma remuneração prevista que seguia a mesma referência de recursos e pagamento ofertados para um profissional, artista ou curador que não fosse morador da região portuária.

público geral e realiza atendimento e acompanhamento dos pesquisadores interessados em consultar e pesquisar a partir dos nossos acervos.<sup>31</sup>

Na Escola do Olhar, entre 2013-2018, o programa de visitas educativas organizava-se a partir de linhas de pesquisa que orientavam os percursos de visita, as estratégias de mediação e pesquisas desenvolvidas pelo educativo do museu. Uma vez que o programa de exposições se estruturava a partir de mostras de pequena duração entre três e quatro meses, deixando uma janela muito estreita de tempo de pesquisa, formação desenvolvimento de atividades com os públicos visitantes, era necessário, portanto, desenvolver uma metodologia de mediação cuja pesquisa e formação das equipes ocorresse a partir de eixos transversais capazes de promover aproximações e diálogos com os temas e assuntos trazidos pelas mostras sem, no entanto, se restringir aos seus conteúdos específicos de cada exposição.

O programa da Escola do Olhar, creio, por meio de suas linhas de ação, consolidadas entre 2013-2018, colocou em prática uma “pedagogia do tambor” como proposta pelo Senhor Waldemir, pois se estabeleceu a partir de uma escuta e observação atenta as interações dos públicos visitantes e do território da região portuária do Rio de Janeiro. Construir com professores e educadores, possibilidades educativas que o museu poderia estabelecer numa relação entre as exposições e os conteúdos da sala de aula, acolher projetos e estabelecer diálogo com as escolas e cursos de graduação e pós-graduação e dialogar com a cena artística e cultural da cidade da maneira mais horizontal possível. Forjar essas relações demandou tempo e não foi conduzida sem conflitos ou contradições. São ações que não estão garantidas de antemão e sua efetividade depende de uma ação e vigilância continua das pessoas comprometidas com essas estratégias e preciso aprender a tocar e construir os toques adequados.

Dizem os mais velhos dos terreiros que os atabaques conversam com os homens. Cada toque guarda um determinado discurso, passa determinada mensagem, conta alguma história. O tocador dos tambores rituais precisa conhecer o toque adequado. (...) Há toques para expressar conquistas, alegrias, tristeza, cansaço, realeza, harmonia, suavidade, conflitos... (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 58)

---

<sup>31</sup>Toda descrição dos programas da Escola do Olhar está pautada em relatórios de gestão e documentos internos sistematizados ao longo dos anos da minha atuação como Gerente de Educação da Escola do Olhar entre julho 2012 a agosto 2018. Para produzir essa síntese recorri a arquivos, apresentações institucionais e folheteria produzida pelo MAR durante os anos correspondentes à pesquisa. Encontra-se também em (MELO, 2015) e nos relatórios de gestão disponíveis em: < <https://museudeartedorio.org.br/gestao/transparencia/> >. Atualmente a Escola do Olhar conta com outra configuração pedagógica que pode ser consultada em: < <https://museudeartedorio.org.br/o-mar/escola-do-olhar/> > Acesso fev. 2024

## A museologia como campo de desenvolvimento do trabalho

Trago essa pesquisa para o campo da museologia, pois “pode ser um exercício intelectual dos mais fascinantes” (SCHEINER, 2005, p. 87), que me permite pensar a educação museal como um processo que no seu fazer institui contribui para pensar o museu. A museologia é um campo possível para operar com a ideia de fabulação que me interessa nos processos educativos. Como aponta Scheiner ao se referir as origens do museu como:

Potência inesgotável, [que] recria-se continuamente, seduzindo o ouvinte com o fascínio da sua voz. E como as palavras falam do que é real e do que não é real, o Museu pode ser, simultaneamente, a verdade (real) e a ilusão da verdade (fantasia); a permanência (registro) e a irrupção do novo (espontaneidade, criação). A origem do Museu é, portanto, puramente intangível: sopro, espontaneidade, multiplicidade, comunicação. (SCHEINER, 2005, p. 90-91)

Interessa-me o estudo do fenômeno museu nas implicações dos públicos, isto é, nas relações, usos e experiências que as pessoas promovem no museu e se podem forjar práticas contemporâneas de uma museologia experimental<sup>32</sup> e de fronteira (BRULON, 2022).

Nessa pesquisa, os públicos tem papel importantes das observações que faço sobre o museu e qual o papel crítico e propositivo podem desempenhar na construção das práticas educativas, curatoriais e museológicas da instituição. Ao iluminar tais modos, intervenções e respostas desses públicos aqui fabulados, as investigações relacionadas aproximam-se a meu ver de aspectos constitutivos de uma museologia experimental atenta às práticas e diálogos horizontais e a criação de processos que construam um comum. Onde é possível construir tal como nos sugere James Clifford (2016) zonas de contato e encontros favoráveis para revisões e novas narrativas que criem espaços legítimos e não apenas representações. Em que os sujeitos possam

---

<sup>32</sup> A Museologia Experimental pode ser definida como o ramo da Museologia que se desenvolveu internacionalmente depois dos anos 1970 entendendo os museus como processos sociais baseados na experiência humana sobre um dado território ou espaço socialmente construído. Ela tem a sua origem no movimento da Nova Museologia, e mais particularmente na associação que o precedeu na França, intitulada Museologia (nova) e Experimentação social, datando de 1982. (...) entendida como um método empírico para o desenvolvimento de experiências museais baseadas na experimentação social. Ela decorre de uma teoria reflexiva, ou metamuseologia, voltada para a investigação de todos os atores envolvidos no processo social da musealização, e logo comprometida com um posicionamento crítico sobre a produção de valores museais, ou musealidade. Ela entende a mudança e o processo como objeto central da prática museal, e está, logo, menos comprometida com os produtos e sua preservação estática inalcançável. Podendo ser pensada como uma via metodológica para trabalhos de pesquisa em Museologia, a experimentação social permite abordagens que vão da prática à teoria e da teoria à prática, implicando tanto em métodos sincrônicos quanto nos diacrônicos para a percepção integral dos fenômenos museais.” (MEI, Grupo de pesquisa experimental e imagem. Disponível em <http://www.unirio.br/museologiaexperimental/apresentacao-1/museologia-experimental>)

ser percebidos nas diferentes perspectivas do sentir, fazer e conhecer situado no museu, o que não desconsidera as dimensões de conflito, resistência e diferenças. Devemos ter em vista, ademais, a singularidade de, dentro do universo dos museus, se tratar aqui de um museu de arte, indagando os tipos de narrativa e experiências que sua natureza supõe construir, ciente da potência tanto de encontros quanto desencontros deflagrados pelo que é um tipo de arte ali exposto e as expectativas e dissonâncias que engendra.

Relatar essa experiência é olhar novamente para as minhas ações no museu, o que detém certamente uma dimensão autobiográfica, um percurso necessário, por retomar meu trânsito profissional como trabalhadora de museus (educadora e curadora) e que me parece uma oportunidade de constituir uma espécie de *alfabetização museológica* necessária para uma experiência estabelecida com a prática como aponta Paulo Freire - “o sentido mais exato de alfabetização: aprender a escrever a sua vida, como autor e como testemunha de sua história, isto é, biografar-se, existenciar-se, historicizar-se.” (FREIRE, 2005, p.8). A perspectiva de protagonismo e proposição crítica de enunciados preconizadas por Freire, nesse sentido, promove uma alternância de posições fundamental para o fazer de uma educação a favor da democracia cultural, isto é, uma ação que pressupõe a existência de perspectivas diversas, cujas necessidades e demandas em relação aos espaços culturais tem aspirações e desejos de multiplicidade das vozes que constitui a sociedade organizada, assim como dos sujeitos cujas vozes e direitos são por vezes invisibilizados – por exemplo um grupo de estudantes em visita numa exposição. Reconhecer as ações desses atores aqui convocados nos gestos inaugurais do museu é observar como seus gestos, experimentos e ações também foram partes instituintes que friccionaram e colocaram em perspectiva a própria ideia do que seria o MAR.

Ao mesmo tempo, a análise dos relatos aqui fabulados contribui para o campo de pesquisa em museologia, ao reconhecer a construção de uma prática museológica *à altura da mão*, em que a evidência de atores do cotidiano do museu aproxima-se de uma Museologia que “se configuraria como uma *disciplina dos interstícios*, existindo entre dois polos: o das práticas - que poderiam ou não se limitar ao universo empírico dos museus - e o da reflexão teórica, que faria dos profissionais - ou museólogos -, em vez de técnicos, *seres pensantes*.” (BRULON, 2017, p. 408). *Fabulações museológicas* consiste no desejo de atuar nesses interstícios, colocando em evidência processos de escuta, colaboração e *fazer junto* (relação públicos e comunidade museal), estruturantes na condução dos diálogos e mediações estabelecidas com os moradores do território no qual o museu se inseriu - a região portuária da cidade do

Rio de Janeiro -, além de grupos de estudantes e professores em visita educativas, conformando um campo fértil de pesquisa sobre museologia experimental.

É importante dizer que entendo por *fabulações museológicas* toda escrita que se constitui a partir da própria experiência vivida e é, portanto, atravessada pelos afetos de quem a relata – seu narrador. Segundo Walter Benjamin:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesãos - no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida tirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (...) Assim, seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata. (BENJAMIN, 1994, p.205)

A narrativa é uma forma de aprender com os próprios acontecimentos, e como pontua Walter Benjamin não se restringe ao relato puro mas opera com as dimensões do aprendizado por meio do relato. Narrar é uma forma de aprender atenta “não a um quê (...) mas a maneira como se comportam os corpos quando relacionados” (FLUSSER, 2011, p.42). Fabular aqui ganha força como “a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1994, p.198), colocar-se na relação, assumir de partida um lugar que não é isento, nem estático, nem inercial, mas atravessado de significações relatadas e em relação dinâmica. É também uma espécie de arquivo guiado por aquilo que o artista Wladimir Dias Pino (1917-2018) denominou *escrita ou inscrita* (feita por quem viveu e sentiu na própria pele). O artista, em um cartaz que integrou a sua participação na XIV Bienal de São Paulo (1977) enuncia “só inscrever sobre quem sentiu na pele”. Essa *inscritura* possível apenas pelos corpos envolvidos com o calor da experiência, gestos e narrativas que se formaram no espaço/tempo do museu é o fio condutor de nossa investigação. A escritora Conceição Evaristo também forja um termo sobre essa escrita feita por quem viveu, ao referir-se a escrita principalmente de autoras negras ela afirma.

Era um jogo que eu fazia entre a palavra “escrever” e “viver”, “se ver” e culmina com a palavra “escrevivência”. Fica bem um termo histórico. Na verdade, quando eu penso em escrevivência, penso também em um histórico que está fundamentado na fala de mulheres negras escravizadas que tinham de contar suas histórias para a casa-grande. E a escrevivência, não, a escrevivência é um caminho inverso, é um caminho que borra essa imagem do passado, porque é um caminho já trilhado por uma autoria negra, de mulheres principalmente. (EVARISTO, 2020, s/p)

Como ponto de partida, elenco as situações (experiências no espaço/tempo do

museu) em que pretendo mergulhar nas experiências vividas por mim no museu a partir de situações provocadas pelos públicos envolvidos nas ações. Os estudos a partir dos casos fabulados envolvem situações performáticas de sujeitos e coletivos no museu. É o caso de moradores da comunidade Pereira da Silva localizada no bairro de Laranjeiras em visita ao MAR; alunos da rede municipal de ensino (Escola Ceará e Estados Unidos) ou situações performáticas e de intervenção dos moradores da região portuária do Rio de Janeiro, tais como, Tia Lúcia (multiartista e moradora da região portuária do Rio de Janeiro) e Aline Mendes (educadora social e moradora do Morro da Providência). Por meio das operações acionadas por esses indivíduos e coletivos, aqui denominados comunidade museal pretendo observar como a experiência provocada por esses sujeitos, semeia forma de imaginar e construir uma museologia que nasce da experiência, ancorada na criação de processos museológicos concebidos a partir e com suas comunidades museais que se constituem no museu, tais comunidades não são apenas de profissionais e pesquisadores museais mas também das pessoas que se relacionam com o museu. Não são estanques; ao contrário, tem uma natureza fluida, pois se formam e se dissolvem a partir de encontros e oportunidades, da reunião de pessoas e grupos por um determinado tempo num processo por vezes de fruição das propostas artísticas, mas também do espaço e do conjunto de pessoas durante uma mediação. Nos casos que serão aqui apresentados essas comunidades envolvem: estudantes, professores, moradores, artistas e educadores de museu em comunidades de ação e aprendizagens experiências coletivas libertárias como conceitua Paulo Freire nos anos 1960 (2005; 2020).

As fabulações que serão compartilhadas são também formas de contar as histórias desse museu, reconhecer a disposição naquele período para o experimental e fazer junto em diferentes situações: numa exposição, num processo de mediação e na construção de um acervo experimentando o que compreendo como performatividade desses públicos. Segundo Paul Zumthor (2007) o conceito de performance não é inocente, a palavra é “fortemente marcada por sua prática” é sempre “constitutiva da forma”, um “saber-ser que implica e comanda uma presença e uma conduta”. O autor pontua quatro traços característicos da performance, são eles: 1- performance é reconhecimento. “A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade”; 2- “se situa no contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como ‘emergência’, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele se encontra”; 3- ela é um comportamento é “uma conduta na qual o sujeito assume aberta e funcionalmente



a responsabilidade”; 4- a performance afeta o conhecimento, o modifica, marca-o. (ZUMTHOR, 2007, p. 31-32). Recorro a ideia de performance ou performatividade dos públicos por reconhecer que a ação sensível desses nos museus tem o potencial de afetar e transformar o conhecimento ali presente não apenas num tipo de manifestação pedagógica (o que essas pessoas como público podem aprender no museu), mas sim naquilo que instituem ou incorporam ao museu (o que os museus aprendem com seus públicos?) a partir de suas próprias experiências, intencionalidades e memórias. Nesse sentido, refiro-me a gestos que superam a ideia de ação/convite para participação ou interação, muitas vezes presentes em programas artísticos e expositivos com intuito de promover aprendizagem ou entretenimento. Interesse-me pelas performances dos públicos que não foram previamente pactuadas e no seu acontecer no espaço de controle (após a catraca) que têm o potencial de gerar fissuras no funcionamento regular dos museus. A performatividade campo também investigado pela pensadora Leda Maria Martins (2021) ganha corpo com a “noção de encruzilhada” concepção filosófica das culturas africanas e afro-brasileiras que se referem ao sagrado, ao rito e a “intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimento diversos”. Por meio dessa concepção abre-se a “possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emerge dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam – nem sempre amistosamente – práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos.” (MARTINS, 2021, p.51)

Não quero dizer que tais possibilidades estejam alheias aos museus, principalmente nos museus de arte (que compõe o recorte dessa pesquisa): é comum identificar situações que causam fissuras e outros usos do espaço expositivo, porém, na maioria das vezes, essas performances que friccionam os espaços conhecidos/desconhecidos, são levadas a cabo por artistas e projetos curatoriais. São mais rarefeitas, ou contam com menor visibilidade, aquelas realizadas pelos públicos. Nesse sentido, interesse-me na pesquisa pelas **experiências efêmeras e voláteis performadas pelos públicos** e algumas delas narradas nas fabulações estarão nessa dissertação como objeto estudo. Uma vez que escapam das narrativas institucionais, serão recuperadas por fabulações redigidas em primeira pessoa e a partir delas procederei com a análise, para perceber se tais experiências **podem gerar lastros institucionais que pautem os programas do museu.**

Aqui temos uma transposição importante, na medida em que, subscrevendo o entendimento do museu como um dos fóruns de educação, é importante tensionar o que entendemos tanto por “educação” – isto é, processo – quanto pelos termos

segundo os quais ela se performa no museu, intercambiando as posições de atores e termos / zonas de contato (CLIFFORD, 2016) e espaços de relação que produzam significados.

Esta pesquisa assumiu como objetivo geral investigar em que medida os públicos nos casos apresentados são agentes provocadores/criadores de estratégias, programas e projetos nos museus (e suas limitações impostas pelo fazer museal) e para tanto, conforme dissemos, valeu-se dos conceitos de museologia experimental, relacionando-os com esse histórico de atuação na construção dos conteúdos e disputas de sentido do MAR em seus anos inaugurais. Como desdobramento disso, visamos como objetivos específicos analisar se a instituição (museu) pode se alimentar dos gestos e ações do público para o desenvolvimento de seus processos museais, artísticos e educacionais (e o quanto pode ou o consegue).

Proceder com um estudo sobre as experiências dos públicos no MAR se relaciona com ideias caras a prática da mediação cultural como: engajamento, colaboração, participação, agenciamentos dos públicos e fazer junto. Conseqüentemente, reconhecer nas fabulações museológicas aqui investigadas a criação de um espaço de vínculo com os públicos, possibilita outras maneiras de relacionarmos com os acervos, exposições e práticas museais, bem como ajuda-nos a perceber o papel das interseções entre público-educador-artista-curadoria na definição e redefinição de processos experimentais no museu.

Como ponto de investigação os modos de fazer e pensar museu em diálogo com os públicos ou por eles impulsionado. Ancora-se nos estudos das narrativas que compreendem a museologia como um campo de estudos da sociedade (Pierre Bourdieu) e não dos objetos ou instituições, atenta ao *fato museal* (Waldisa Rússio) e ao poder da ação dos sujeitos envolvidos com o museu, “reconhecido não apenas por quem o cria ou estabelece, mas reconhecido também - e sobretudo - pela comunidade de que emerge e à qual se deve destinar prioritariamente” (RUSSIO, apud GOUVEIA, 2020, p. 16).

A compreensão de museu como campo de fricções na articulação entre acervos e processos artísticos, curatorias, educativos e sociais que possibilitam os agenciamentos de novas estruturas, está alinhado com as premissas da museologia experimental e com os processos de articulação entre museus e seus públicos como agentes instituintes de processos museais, interessados nas relações e performatividades dos atores sociais envolvidos com a prática museal (na medida em que se volta para as estratégias e oportunidades de experimentação com os públicos

no museu e seus desdobramentos como práticas expositivas, processos educativos, artísticos e culturais, ou ainda quando estes se apropriam das estratégias museais para a construção de seus próprios agenciamentos e ações sociais).

Públicos e comunidades são criados na relação com o museu, mas o que acontece com esse corpo coletivo? Ele se dispersa ao final da ação (visita, exposição, programação cultural) ou essa energia pode ser absorvida pela instituição e adquirir outros formatos? As relações entre museu e suas comunidades favorecem a superação das divisões tradicionais entre autor, obra, espectador e instituem conteúdos (SHEIKH, 2012). Com as "fabulações museológicas", compreendo como no museu pode ser um lugar de experienciar a partilha entre indivíduos e coletivos que atuam e integram nesse território. Interesse-me pelas redes de relações e processos que nele encontram lugar e favorecem a criação nesse estado de relações.

O entendimento do museu como um processo que envolve, para além dos objetos, as relações, fricções e diálogos estabelecidos pelos agentes sociais (Waldisa Russo) que nos permitam apostar na pluralidade, imprevisibilidade e no trânsito entre posições, protocolos e leituras. Creio que a maneira como o programa pedagógico da Escola do Olhar se constituiu levou em consideração tais premissas.

Apostar na pluralidade não é uma tarefa simples, mesmo num museu de arte, cuja experiência está ancorada na ideia de fruição (Roland Barthes, 2004) e em que uma obra de arte é sempre um agente disparador de potências e relações continuamente ativadas pelos sujeitos quando veem e experimentam os objetos artísticos. No museu de arte, o educador opera criando o ambiente favorável para que os participantes encontrem as oportunidades de conexão e vínculos com as obras de arte e conceitos presentes nas obras e exposições para que, a partir delas, possa impulsionar outras(os) agendas/agenciamentos criativas(os). Nesse processo de mediação, o "educador já não é o que apenas educa, mas o que, enquanto educa, é educado, em diálogo com o educando que, ao ser educado, também educa". (FREIRE, 1980, p. 64). Um processo de aprendizagem no qual todos participam, são ouvidos e buscam o conhecimento juntos, que tem como fundamento a noção de igualdade como princípio da educação e não o seu final (Jacque Rancière, 2002); a igualdade é um disparador do movimento e o papel do educador é evidenciar a potência que os participantes têm, inserindo-a no próprio contexto da mediação – é o que a educadora que recepciona um grupo para uma visita deflagra, ao perguntar o que os participantes (estudantes da rede pública de ensino) gostam de fazer e escuta

que gostam de dançar passinho. Reconhecendo uma potência em comum, conduz a visita a partir do Passinho e promove ao final da visita uma roda de Passinho que, na minha percepção inaugura os pilotis como espaço de ação cultural do museu<sup>33</sup>.

Essa potência comum de sentir, falar e pensar coloca a todos educador, público, obra, exposição em pé de igualdade. Uma obra de arte nada mais é o que a concretização de um sentir, falar e pensar do artista e nesse sentido o público quando convidado a também partilhar o seu sensível (Rancière, 2005) coloca em movimento a oportunidade de ir além, e essa operação só é possível se nos despojamos das pretensões de um saber definitivo.

### **Marcos teóricos para tratamento do problema**

O pesquisador François Mairesse (2005) destaca que a noção de público, presente em quase todas as definições atuais de museu, ocupa um lugar central tanto no que se refere ao museu como instituição “aberta ao público”, com coleções de “interesse público” e para o “conhecimento, educação e fruição do público”, esta última referindo-se as pessoas que frequentam o museu. A própria noção de público é intimamente associada à atividade do museu em relação aos seus usuários, mesmo àqueles que supostamente se beneficiam dela, ainda que não utilizem os seus serviços. O grande público desempenha um papel central nos museus seja como espaço de formação artística seja nas vinculações com o território no qual estão inseridos. O museu foi se abrindo a “todos” gradualmente, ao longo de sua história (CHOAY, 2001). A noção de público, entretanto se modificou através do tempo e ainda recebendo diferentes denominações: pessoas, público em geral, não público, usuários, visitantes, espectadores, consumidores, audiência etc. O próprio estudo de público ganha especial atenção a partir dos anos 1920, mas vai ganhar ainda mais força após a II Guerra Mundial com a implementação dos programas de museus de arte moderna e de departamentos educativos nas instituições. Em 1966 o pensador Pierre Bourdieu publica “O amor pela arte” em que investiga as relações entre a instrução escolar e capital cultural e reflete sobre as dimensões da "desigualdades diante das obras de cultura não passam de um aspecto das desigualdades diante da Escola que cria a 'necessidade cultural' e, ao mesmo tempo, oferece os meios para satisfazê-la". (BOURDIEU, 2003, p.69). A arte como um campo de conhecimento apreendido no ambiente escolar, poderia romper com a ideia da cultura como privilégio. Para o autor, a correlação entre capital cultural e educação é definidora das possibilidades de

---

<sup>33</sup> Esse caso será analisado no capítulo 2 da dissertação: Quando o passinho ocupa o MAR.

acesso aos vários tipos de conhecimento. Nesse contexto o acesso os museus teriam o potencial de se tornar agentes de educação, o fortalecimento dessas ideias e a relevância do papel social dos museus ganha força com os princípios da Declaração de Santiago do Chile (1972). A instituição e fortalecimento dos departamentos de educação imprimem uma responsabilidade dos museus em processos de democratização do acesso contribuir para a ampliação da experiência dos públicos nos museus que se cresce na mesma medida em que a função social destes se fortalece seja na definição dos conteúdos ou na construção de metodologias de mediação.

As ações promovidas pelos públicos no MAR, em seus anos inaugurais, forjaram, a meu ver novas, formas de uso, ativação e performatividade. Acredito que tais ações estão diretamente relacionadas com alguns dos elementos presentes na proposta 4 dos debates acerca da nova definição de museus<sup>34</sup>. Na proposta de número quatro preterida na referida votação um trecho em especial parece-me relevante.

Os museus estão a serviço da sociedade, proporcionando experiências educativas e de partilha de conhecimentos. **Impulsionados pelas comunidades ou moldados em conjunto com os seus públicos**, os museus podem assumir uma ampla gama de formatos, promovendo igualdade de acesso, sustentabilidade e diversidade." (ICOM Proposta 4 - nova definição de museus)

A proposta de impulsionamento presente nessa definição opera, a meu ver, com questões urgentes para o museu hoje, pois compreende o museu como espaço de agência dos públicos, isto é, de ação efetiva dos sujeitos na indicação sobre usos, programas e ações, refere-se como destaca o pesquisador George Yudice a "uma prática (e não apenas um conceito) que vai além da noção de público" (YUDICE, 2022, 420).

As aproximações que podem ocorrer dos diferentes atores sociais que orbitam os espaços do museu não necessariamente implicam em uma agenda harmônica ou homogênea; ao contrário, evidenciam a diversidade discursiva, pois existem diferentes lugares de fala em jogo e é preciso reconhecê-los, assim como a intensidade com que atuam. Não significa ser mais inclusivo, mas restabelecer o espaço potencial da diferença de empoderamento dos públicos (Yudice, 2010) e pôr em comum

---

<sup>34</sup> Em 2022, durante a 26 Conferência Geral de Museus do ICOM realizada na cidade de Praga República Tcheca foi escolhida uma nova definição de museus. A definição se deu após um amplo debate cuja metodologia envolveu uma escuta ativa de profissionais, acadêmicos e comunidade em geral dos diversos países membros. Para a conferência foram elaboradas cinco propostas submetidas a assembleia da conferência. /www.icom.org.br/wp-content/uploads/2022/03/NovaDefinicao\_5Propostas.pdf

ferramentas que possibilitem novas articulações e intervenções, cenas de enunciação distintas que refutam a ideia de progresso linear e se fundam na encruzilhada (MARTINS, 2021) e na andarilhagem (Simas, Rufino, 2018).

Por isso, integram o campo de pesquisa da dissertação autores como Paulo Freire (mais especificamente a partir dos livros: *Pedagogia do Oprimido*, *Pedagogia da Esperança* e *Pedagogia da Indignação*), Bruno Brulon (ao qual recorreremos à luz do conceito de *museologia experimental*), Vilém Flusser (pelas perspectivas da dúvida como espaço de fronteira e produção de conhecimento), Leda Maria Martins, Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino que operam com o conceito de encruzilhada. Creio que a partir desses referenciais encontro a possibilidade de análise que opera na encruzilhada e a partir da dúvida - como um exercício fundamental e necessário para a construção de ações transformadoras elaboradas no pensar junto. Considero que é possível definir uma confluência entre tais proposições, na medida em estão atentas ao processo de fabulação – um exercício que não é simples, pois convoca a um outro estado de relação que implica em declinar da descrição, análise formal atenta às normas e conhecimentos sistemática e historicamente construídos. Implica também em reconhecer o museu como um espaço para fabular, atento aos sentidos de porosidade, performatividade e polifonia inerentes a esse ambiente e que são capazes de instituir novos conteúdos e estratégias de ação, ao mesmo tempo que nos permitem reconhecer o que está em jogo, em se tratando da produção do conhecimento. Ressaltamos ainda que a presença dos demais autores aqui citados vêm filtrada pela adoção desses marcos e do entrecruzamento que vislumbro neles.

A pesquisa enfoca também as redes de trocas, desvios de rota, oportunidades de encontros e de conflito que podem se dar *com* e *na* experiência de indivíduos e coletivos no museu. No livro *A arte como experiência* o filósofo americano John Dewey destaca que experiência em arte é "o resultado, o signo e a recompensa de uma interação. Interação entre organismos e ambientes, entre pessoas, lugares e coisas" (DEWEY, 2008, p. 67). Experiência em arte e educação se constrói num processo de troca, contato e relação. Através da experiência construímos a prática da educação em museus, como um saber que é, ao mesmo tempo, único e coletivo. Único pois se materializa a partir daquilo que é próprio de cada indivíduo, a maneira como ele se relaciona tendo como base seus saberes, memória e percepção. Coletivo porque no processo da mediação a experiência é propulsionada pela partilha dos conhecimentos e vivências que se entrelaçam a partir de impulsos advindos da exposição, do educador e do público. Enfatizar a experiência como base da mediação é

compreender que essa se faz com escuta, atenta aos diferentes sons, desejos e impressões dessa comunidade museal (o grupo de visitantes). Para, a partir dessa percepção, instaurar ambientes de mediação constituído por um espaço aberto, polifônico e acolhedor, atravessado por diferentes estímulos e recheado de emoções e sensações do coletivo. Isso significa operar na mediação em museus de arte evitando, num primeiro momento, a informação. Dar tempo para que o público seja primeiro acionado pela experiência, no contato e encontro com a obra de arte e o programa da exposição, e, a partir desse encontro, estabelecer plataformas e ambiente de convívio, troca e formação. “Com efeito, pode-se dizer que um discurso se torna de fato realidade poética na e pela leitura que é praticada por tal indivíduo.” (ZUMTHOR, 2007, p.25). Certamente devemos observar que existem outros elementos que levam a experiência e que a informação, sem dúvida, é peça essencial mediação. Mas, acredito que ela não deve ser o ponto de partida; ao contrário, a informação deve ser introduzida na medida em que cada situação a solicita, de acordo e em função do tempo, do lugar e da ação.

Uma forma não fixa nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado, uma forma finalizadora (...) a forma não é regida pela regra, ela é a regra. Uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso. (ZUMTHOR, 2007, p.29)

Reconheço numa escuta atenta, a potência de instauração de coisas nos espaços do museu. Uma vez que essa não está destituída de conflito – “escutar requer um momento crítico de abertura, de não-ação como aprendizado, produzindo consensos, mas também dissonâncias. Ouvidos em tensão” (MESQUITA, 2014, p.138) – os acontecimentos que serão narrados remetem ao âmbito do sensível e da experiência estética em sua dimensão política, como propõe Jacques Rancière (2005). São fenômenos do campo do comum, das relações cotidianas (CERTEAU, 1994) entre os pares (educador-visitante / estudante-artista / público-museu / comunidade local e comunidade de profissionais), mas que podem ser vistos como um agente de produção de sentidos no lugar social do museu e no tempo histórico no qual está inserido. Jacques Rancière destaca:

Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2005, p.15)

Essa partilha só é possível em comunidade de experiência, e por isso, a pesquisa fundamenta-se nos referenciais teóricos da museologia experimental e mediação cultural. Compreendemos que a museologia experimental reconhece como valor às experiências dos sujeitos no fazer museu. A comunidade que se constitui no momento que pessoas se reúnem neste lugar e a partir dos elementos ali presentes - exposição, obra, espaço, etc. estabelecem um tempo de compartilhamento e de interesse comum.

Propomos que a Museologia Experimental seja entendida como um método empírico, interdisciplinar e dinâmico, para o desenvolvimento e o estudo das experiências museais não instituídas socialmente e definidas a partir de lógicas "subalternas" em relação aos regimes museais estatais. Ela decorre de uma teoria reflexiva, ou metamuseologia, voltada para a investigação de todos os atores envolvidos no processo social da musealização, e logo comprometida com um posicionamento crítico sobre a produção de valores museais, ou musealidade. Ela entende a mudança e a *passagem criadora* como objetos centrais da prática museal, e está, logo, menos comprometida com os produtos e sua preservação estática inalcançável. (BRULON, 2019, p. 222)

Essa comunidade e o conjunto de acontecimentos derivados desse encontro que, segundo Brulon, constituem o campo da museologia experimental e do fazer museu, permitir-me cotejar experiências participativas e processos criativos como elementos constitutivos desse fazer museológico, trazendo a dimensão das negociações e tensionamentos entre intencionalidades institucionais (o museu como projeto), o projeto pedagógico e práticas artísticas (o museu como ação) e relação e diálogo com os públicos (o museu como acontecimento).

Isso posto, constituímos nossa hipótese: ao nos dedicarmos a discussão de situações e gestos presentes em programas e projetos inaugurais da instituição, derivados de gestos, intervenções e performances realizadas pelo público. Desejo identificar se, no período investigado, a atenção e esses acontecimentos como pontos importantes para o desenho do programa educativo do MAR, se o museu mesmo num formato tradicional poderia ser favorecer e implicar no desenvolvimento de uma museologia experimental, como um museu de processos - um museu experimental, em que tais elementos contribuem e ecoam no seu fazer museológico. Por extensão, implica em examinar a constituição do sentido de museu percebido como um agente atuante e participante da sociedade na qual está inserido, reforçando a percepção de um museu experimental, portanto, um *museu vivo* nos elos que estabelece com as pessoas.



Segundo Brulon é importante "aceitar a ação museológica ou musealização como um ato social de produção de valores e criação de realidades" (BRULON, 2019). Se estamos de acordo com essa premissa, reconhecemos que tudo que tem lugar num museu constitui um processo museológico e que, a *virada experimental* nos museus, apontada pelo mesmo, incide no deslocamento da centralidade das coisas e objetos materiais para as experiências vividas na relação com o patrimônio cultural pelos encontros e tensionamentos entre público / obra / educador / artista / curador.

A compreensão do *locus* da mediação cultural e da museologia experimental reforça nosso partido acerca do relato como objeto de pesquisa. Muitas vezes lidamos com investigações que analisam propostas de mediação e práticas artísticas a partir das intencionalidades institucionais, isto é, em que a ação do público, quando se faz presente, está indexada a ilustração de uma ideia ou acontecimento provocado pela instituição ou acionado pelo artista, educador, etc. A abordagem que pretendo desenvolver está ancorada no pensamento de Paulo Freire (2005; 2020) atenta aos gestos, ações e intervenções dos públicos, bem como, as oportunidades de identificar como elas afetaram, colocam questões e, por vezes, contribuíram para as negociações e reorganização das dinâmicas internas da instituição. Constituindo formas de se relacionar com os acervos, os espaços e os atores museais que tensionam os lugares pré-estabelecidos. Nesse sentido a proposta de pesquisa coaduna com Freire na medida em que deseja estar atenta a: "um acontecimento, um fato, um feito, uma canção, um gesto, um poema, um livro [que] se acham sempre envolvidos em densas tramas, tocados por múltiplas razões de ser." (FREIRE, 2005, p. 25). Interessadas não no sal, mas no tempero (FREIRE, 2005) que permita reconhecer a complexidade de sabores/saberes testados e experienciados na inscrição e ação dos públicos, colaboradores e convidados atuantes na construção dos sentidos do museu. Se nos pautarmos por esses princípios, é preciso proceder um reposicionamento da ação dos museus que atuam em diálogo com as comunidades nas quais estão inseridos.

O problema fundamental, da natureza política e tocado por tintas ideológicas, é saber quem escolhe os conteúdos, a favor de quem e de que estará a seu ensino [programa], contra quem, a favor de que, contra quê. Qual o papel que cabe às/aos educadora(e)s [museu] na organização programática dos conteúdos; qual o papel, em níveis diferentes, daqueles e daquelas que, nas bases, cozinheiras, zeladores, vigias [educadores, receptivo, segurança, limpeza]; qual o papel das famílias [públicos], das organizações, da comunidade local?" (FREIRE, 2005, p.152) [interpolações da autora]

Por isso a mediação cultural será outro fundamento de nossa proposta de pesquisa. As discussões acerca do conceito de mediação encontram ampla pesquisa e discussão nos Conceitos Chave da Museologia. Desvallées & Mairesse sinalizam que “a mediação designa a ação de reconciliar ou colocar em acordo duas ou várias partes, isto é, no quadro museológico, o público do museu com aquilo que lhe é dado a ver; sinônimo possível: intercessão” (2013, p.49). Segundo essa compreensão, haveria um vácuo a ser preenchido entre a exposição e seus públicos (essa compreensão também é compartilhada por Grinspum, [2000]). Ainda nas possíveis apreensões do termo, Desvallées & Mairesse reforçam as potencialidades da mediação como uma forma de corroborar com a maneira “como um indivíduo percebe e compreende o mundo e sua própria identidade” (2013, p. 49): aqui a mediação contribuiria como espaço que promove a aproximação entre indivíduos numa sociedade. Concepção também adotada por Teixeira Coelho (1997). O termo mediação cultural, para Desvallée & Mairesse:

Designa essencialmente toda uma gama de intervenções realizadas no contexto museal, com o fim de estabelecer certos pontos de contato entre aquilo que é exposto (ao olhar) e os significados que estes objetos e sítios podem portar (o conhecimento). A mediação busca, de certo modo, favorecer o compartilhamento de experiências vividas entre os visitantes na sociabilidade da visita, e o aparecimento de referências comuns. Trata-se, então, de uma estratégia de comunicação com caráter educativo, que mobiliza as técnicas diversas em torno das coleções expostas, para fornecer aos visitantes os meios de melhor compreender certas dimensões das coleções e de compartilhar as apropriações feitas. (DESVALLÉ e MAIRESSE, 2013, p.52)

Já Jean-Marie Lafortune (2009) propõe uma diferenciação entre os termos *mediation* e *médiaction* cultural traçando para o segundo uma proposição para o dissenso e o conflito que estimule a participação dos atores e, por meio delas, possibilite a atuação com vias a transformar as regras do jogo social. O pensador propõe um quadro comparativo que transcrevo abaixo.

	Médiation culturelle	Médiation culturelle
<b>Objets concernés</b>	Création artistique professionnelle Culture savante Publics Recherche esthétique de pointe Produits des arts et des sciences : oeuvres et techniques de production Institutions culturelles Accès aux œuvres	Créativité collective citoyenne Cultures émergentes, minoritaires et alternatives Groupes de citoyens et communautés locales Exploration esthétique libre Modes de vie et d'action : mœurs et types d'expression Institutions socioculturelles Accès aux ressources collectives
<b>Objectifs poursuivis</b>	Élargissement des publics Élévation des compétences culturelles Consensus et unité culturelle Réduire la fracture sociale Culture pour tous	Reconnaissance d'identités Affirmation d'expressions autonomes Compromis et relativisme culturel Réduire la fragmentation sociale Culture de tous
<b>Modalités d'intervention</b>	Transmission de la culture Communication et encadrement Vulgarisation et interprétation Rencontre	Renouvellement de la culture Coproducton et engagement Pédagogie active Promotion
<b>Statut de l'animateur</b>	Neutralité Tiers exclus Pose la question éthique de la responsabilité	Parti pris Tiers inclus Pose la question politique de l'imputabilité

(Lafortune, 2009, p 57).

O debate sobre o termo, proposto pelos pesquisadores do campo como aponta Cayo Honorado (2015) não é meramente terminológico. Ele implica questões estruturantes na maneira como uma mesma prática pode possuir denominações diferentes. Javier Rodrigo Montero (2012) reforça que é importante romper com a centralidade do museu<sup>35</sup> nas relações com suas comunidades e agentes e promover uma mediação que contribua para o dissenso e o contradiscurso.

Em primeiro lugar a mediação crítica trabalharia em diálogo com e contra os discursos do museu, não tanto para desprestigiar-los senão e tão pouco para desconstruí-los. Sua ação política gera outras miradas e visões que revelem os dispositivos, aparatos e relações de poder que cruzam as instituições culturais. Isto é contradiscurso. (...) Em segundo lugar, seria importante compreender a educação como investigação coletiva, baseada em processos de relação continuada mediante conversas culturais complexas. Isto é possível se situamos a prática educativa no marco do trabalho de comunidades de aprendizagens, já que se articula a pedagogia como um motor do paradigma da investigação participativa. (MONTERO, 2012, p.7 e 8)

<sup>35</sup> O uso da palavra entorno para referir-se aos territórios, agentes e comunidade que estabelecem diálogos com o museu reforçam essa dimensão de um determinado centro irradiador a partir do qual todos operam. Por isso a escolha por ao me referir ao MAR prefiro utilizar a expressão território no qual o museu está inserido, compreendendo assim que ele é mais um agente e não o único atuando na complexidade de forças aquela região.

Mediação entendida aqui como campo específico de conhecimento com suas próprias problemáticas e que não tem por objetivo, como destaca o pesquisador, artista e educador Diogo de Moraes (2017) "facilitar sentidos elaborados por outras instâncias" ou mesmo "ampliar repertório" como se o outro fosse um ser de falta. Ao contrário, o pesquisador nos propõe a compreender a mediação cultural como campo de conhecimento que se dedica à:

(...) sondagem, ao registro e à análise crítica das aproximações (e disjunções) dos públicos com as produções artísticas difundidas por museus, bienais e demais centros de exposição. Em sentido complementar, tal modalidade de mediação ocupa-se da noção de *colaboração*, concebendo os processos mediativos não como instâncias acessórias às proposições institucionais, curatoriais e artísticas, a elas acopláveis *a posteriori*. Ao contrário, afirma-se como dimensão constitutiva dessas mesmas proposições, na medida em que busca criar condições para a colaboração do/com o outro – com suas respectivas demandas, agendas e saberes – durante o momento de concepção e o período de duração dos projetos. (MORAES, 2017, p.28)

Também Cayo Honorato ("Arte para o público: comédia ou tragédia da mediação"; "Mediação na arte contemporânea: posições entre sistemas de valores adversos") e Carmen Mörsch (Numa encruzilhada de quatro discursos Mediação") compreendem a mediação cultural como campo de conhecimento interessado na relação, usos e manifestações do público no museu, produzindo uma prática discursiva e também de ação que opera neles em relação com os contextos sociais em que está envolvido.

A museologia experimental e a mediação cultural como campos a partir dos quais se é possível analisar as situações e friccioná-las, auxiliaram-nos na reflexão sobre algumas perguntas para nós estruturantes: é possível reconhecer o desenvolvimento de metodologias e estratégias de relação estabelecidas pelo museu, tendo por parâmetro as contribuições decorrentes do protagonismo dos agentes por nós visados? Ou seja: em que medida os atores envolvidos em cada caso contribuíram para a elaboração de processos museológicos em um museu recém-criado? O quanto as experiências trazidas por essas situações encontraram eco na instituição ou provocaram o confronto e contraditório pela diversidade epistemológica e de perspectivas apresentadas?

Alguns dos gestos, acontecimentos e contradições sobre os quais nos debruçamos ainda permanecem invisíveis, apesar de latentes (e presentes) no cotidiano do museu. Acreditamos que tais acontecimentos foram determinantes para

moldar alguns dos projetos que o museu desenvolveu nos seus primeiros quatro anos. Defendo, por exemplo, o fato de o museu reconhecer a potência revelada pela área do vão livres dos pilotis, que se passa a se afirmar como espaço de ativação e instauração: ele se torna o lugar a partir de onde a cultura contemporânea da cidade se infiltra no MAR (ou onde transbordam os limites entre ele e a cidade) e dali começa a pautar programas educativos e projetos curatoriais desenvolvidos no Museu. Essas experiências reverberam nas bases metodológicas para o desenvolvimento de projetos curatoriais inovadores como, por exemplo, aquele da mostra *Dja Guatá Porã*, realizada entre 16/05/2017 – 25/03/2018 no MAR. Parte dos gestos e ações destes sujeitos para chegar às exposições e programas do museu invertem a relação mais usual do museu que desenha seus programas e projetos *para* o público. Em favor agora dessa outra perspectiva que sustento a hipótese de que esses públicos pautaram o museu. A pesquisa justifica-se, a meu ver, como uma oportunidade para ampliar a reflexão sobre as agendas, conflitos e negociações do sentido de museu. A partir de um lugar ainda pouco investigado - as ativações dos públicos - pretendo perceber como as negociações tangenciam os acontecimentos que serão relatados. Como podemos narrar programas públicos e de mediação cultural que já aconteceram? É possível recuperar tais narrativas como articuladoras de conceitos no campo da museologia experimental? Refletir sobre o que aconteceu numa escrita atenta à participação dos públicos na construção dos enunciados do museu. Nesse espaço entre, por vezes, obliterado por narrativas institucionais.

Reconhecemos que o sentido de museu permanece em estado de latente disputa e, que o próprio amadurecimento e transformação do MAR pós-olimpíadas e no momento de atual crise global faz que ele reorganize suas ações, o objetivo é contribuir com os estudos já realizados ou em andamento sobre o "primeiro ato" do museu e, assim, colaborar para que novas perguntas e pesquisas possam surgir sobre seus desafios museológicos em diferentes momentos da atuação – presentes ou futuros. Colocar em evidência dinâmicas complexas e fricções, que estão presentes no cotidiano do museu, nas negociações do sentido deste como um agente público<sup>36</sup> e reconhecer os relatos como campos de pesquisa nos permitirão refletir sobre questões importantes para os museus e tem relevância, na medida em que, hoje, somos atravessados por pautas urgentes: implicadas com os debates acerca da nova

---

<sup>36</sup> Usamos público aqui relacionado a ideia de esfera pública: arena, praça ou ambiente de debate público em que os assuntos e questões que se relacionam à todos, são discutidos e negociados com o intuito de chegar a um sentido de comum (que no entanto não retira de si a dimensão dos conflitos e negociações necessárias para o coletivo) o que, ao nosso ver, está nos princípios dos processos democráticos.

definição de museus; as perspectivas de abertura da discussão com princípios fundamentais para os museus hoje como o antirracismo (ideia defendida dos debates da nova definição e também nas principais agendas de revisão de narrativas, descrição de acervos e desenvolvimento de programas nas instituições museológicas contemporâneas a luz da urgência de decolonizar os museus como reforça Françoise Vergès (2023) em seu livro recém lançado no Brasil ou como reivindicaram Renata Motta e Bruno Brulon em artigo publicado no contexto da pandemia de Covid-19.

Museus são necessários para o luto e para a luta. No melhor uso que podemos lhes dar, essas instituições da memória podem desempenhar papel regenerativo sobre a vida das pessoas, e restaurativo do viver em sociedade, atuando sobre a nossa capacidade de reformular o passado no presente. Ao mesmo tempo, guardam o substrato de que precisamos para resistir e para lutar por um futuro melhor. (BRULON; MOTTA, 2020)

Aproveitamos para esclarecer aos leitores um partido adotado na estrutura narrativa, descritiva e *reflexiva* (no que ele reflete sobre uma experiência, mas também a reflete respondendo a ela) do trabalho – em uma palavra, sua textualidade –, merecedora de uma nota explicativa, contudo relacionada a metodologia utilizada que pensa o museu e sua fabulação. As fabulações que abrem os capítulos, redigidas em primeira pessoa a partir das percepções que tive como gestora e educadora envolvida com os acontecimentos e de entrevistas com alguns dos que estiveram nas situações relatadas, retomam a memória subjetiva a envolver o desenrolar de cada um dos episódios tratados, da qual se segue então um exercício de análise de seus sentidos e desdobramentos como instauração de práticas. Todos os capítulos exceto o último começam com uma fabulação e a partir delas sigo numa análise de determinados gestos que instituíram conteúdos, diretrizes e metodologias para o novo museu.

As fabulações, jamais estão isentas de uma revivência pessoal, instauram pontos de tensão/invenção e atravessamento de alguém que apreende os acontecimentos para, a partir deles, desenvolver os programas e projetos, sem desconsiderar o lugar que ocupa de gestão do programa educativo (quantas oportunidades não me escaparam nesse processo?). São tais situações de redefinição que abrem uma instigante tessitura (para retomarmos nossa metáfora/episódio do novelo) entre pontos de vistas e demarcações marcadas pelo cotidiano, trocas de saberes e aprendizagens que só são possíveis de dentro e que, ademais, tensionam o equilíbrio entre uma “doutrina” universalizante de práticas museais e sua conformação perante a especificidade de contextos, distendendo e/ou ampliando, alargando, desse

modo, questões problematizadas desde a formulação de experiências na nova museologia a museologia experimental. Os relatos/narrativas apresentados permitirão identificar situações vinculadas aos agenciamentos presentes nos encontros e relações que ocorreram nesse momento inaugural do MAR, e, que constituíram, no meu entendimento, a sua ação museológica. Isto é a maneira como constituímos o modo de fazer museu e as escolhas que pautaram a criação de estratégias pedagógicas, curatoriais e de gestão dos acervos.

Uma vez indicado o partido metodológico que guia a escrita do texto e as bases teóricas segundo as quais os temas serão interpretados, cabe agora esclarecer, no mesmo âmbito da metodologia, os procedimentos empregados para levantar e organizar os dados para a fundamentação de nossas proposições. Sendo o ponto de partida as visitas e ações educativas e propostas envolvendo artistas, moradores da região portuária e estudantes da rede pública de ensino que estiveram em diferentes situações no MAR durante o período demarcado, afora o lugar de fala (RIBEIRO, 2019) pessoal por mim indicado, recupero os acontecimentos também a partir de revisão de fontes produzidas em *interface* (isto é, documentos que guardam o lastro de minha presença, mas igualmente só puderam existir por agregarem outros atores em sua elaboração: a instituição, seus profissionais, parceiros e colaboradores – implicando portanto a existência de trocas), gerados durante meu vínculo como Gerente de Educação do MAR, entre 2012 e 2018 e outros materiais produzidos sem participação minha. Lidando com situações constituídas em *relações*, o recurso às entrevistas se mostra primordial e incontornável, o que me levou a recuperar as outras memórias dos participantes envolvidos, conforme registram as conversas com Aline Mendes, Hugo Oliveira, Alexandre Serqueira, Antonio Amador e Ricardo Jaheem [Moradores da região portuária do Rio, artistas, educador e professores com os quais estabeleci conexão para essa pesquisa e durante o tempo em que atuei como Gerente de Educação do MAR]. Soma-se a elas o variado leque de documentos, muitos deles (mas não todos) provindos da memória institucional e outros de origem externa, figuram registros do banco de imagens, vídeos e mídias digitais produzidos pelo MAR e disponíveis para consulta no seu centro de documentação e referência da biblioteca do MAR; site, youtube e redes sociais do museu; relatórios, projetos de ações educativas; a pequena fortuna crítica disponível – tanto trabalhos acadêmicos quanto publicações editadas pelo próprio museu, permitindo a verificação de dados ou o detalhamento do histórico do museu<sup>37</sup>. Sua consulta, indispensável, consolidou os

---

<sup>37</sup> Desde sua criação o MAR o é tema de pesquisas acadêmicas em diferentes áreas. Ver, por exemplo: As dissertação de mestrado de Clarisse Oliveira (2019) sobre as relações que o museu estabeleceu com

dados para a defesa de fabular o museu como uma hipótese para documentar práticas ali experimentadas.

---

seus vizinhos no programa Vizinhos do MAR. E também: Luciana Gondim (2019) que registrou por meio de história oral a relação de moradores da região com o programa Vizinhos do MAR; Luiz Guimarães (2018) recupera as disputas relacionadas a criação do Museu e como seu projeto expositivo reverbera tais questões e Maria Clara Boing (2016) analisa os relatórios dos educadores do MAR, bem como seu processo de formação.



**CAPÍTULO 1**

**DO MORRINHO AO MAR: O PILOTIS COMO  
ESPAÇO DE EXPERIÊNCIA**

# 1- DO MORRINHO AO MAR: O PILOTIS COMO ESPAÇO DE EXPERIÊNCIA

## 1.1 - Exercício de fabulação 1

*Era domingo, último mês da exposição Do Abrigo ao terreno, estávamos há três semanas organizando a visita de moradores da comunidade do Pereirão no Rio de Janeiro com os artistas do Projeto Morrinho Cirlan Oliveira e Ranieir Dias. Pereirão é assim conhecido por ser favela que começa na rua Pereira da Silva no bairro de Laranjeiras, zona sul do Rio de Janeiro. No Pereirão é possível ter uma das mais belas vistas da Baía de Guanabara e do Pão de Açúcar – com um entardecer que é dos mais bonitos da cidade. No morro, o cotidiano é intenso e a vida segue em meios as agruras do dia a dia num estado de contínua construção. É nesse ambiente de restos de tijolos que se acumulam, esperando uma oportunidade da casa “crescer”, que foi criado o Morrinho; uma brincadeira de criança se transformou numa série animada para TV, em obra de arte e empreendimento social e novamente brincadeira de criança.*

*Conheci o Pereirão em 2012 quando fui apresentada ao projeto da exposição “Do abrigo ao terreno”, ainda em vertigem com todas as informações que me chegavam como moradora recente da cidade. Sempre morei em Belo Horizonte, atuei com o Museu de Arte da Pampulha (2005-2007) e depois no Instituto Inhotim (2007-2008). Havia desenvolvido a pesquisa como assistente curatorial do Projeto Rumos do Itaú Cultural e por esse mesmo projeto viajado para quase todas as capitais do Brasil. Tinha alguma experiência com museus e outras cidades, mas nada me preparou para viver no Rio de Janeiro. A cidade é pura pulsação e tem tantas e complexas camadas que só é possível acessar acomodando o olhar. O tempo entre a minha chegada e a inauguração do MAR foi essencial para esse processo de acomodação.*

*Depois de conhecer o projeto e visitar o Pereirão com os artistas do Projeto Morrinho, começamos (Melina Almada, Gleyce Kelly Heitor e eu) a preparar o que viria a ser o primeiro curso da Escola do Olhar. Não queríamos apenas apresentar os conteúdos do novo museu, sabendo da intensidade da cidade, das provocações de Paulo Herkenhoff para olhar para um Rio suburbano; era preciso também promover essa experiência de deslocamento no território. Por isso inserimos no programa do curso uma visita a comunidade do Pereirão com os artistas do Morrinho. A visita introduzia*

*para os jovens em formação e para nós, educadoras responsáveis pelo projeto da Escola do Olhar, uma dimensão fundamental da proposta que nasceu na própria experiência de viver numa comunidade, na ausência de espaço de lazer nesses territórios e principalmente na urgência em fabular o tempo presente em processos de reinvenção do cotidiano – por vezes brutal – das comunidades, e ao mesmo tempo extraordinariamente rico em oportunidades criativas.*

*Ver o Morrinho do Pereirão propiciava uma experiência com a realidade que a instalação recriada na galeria não dava a ver e propor a mediação dessa obra em processo demandava de nós educadoras essa aproximação. A visita também foi importante para que os jovens participantes, alguns deles também moradores de favela, agregassem a sua prática como mediadores do museu as próprias memórias e vivências pessoais. Mesmo que os territórios de favelas no Rio tenham geografias e espacialidades distintas, comungavam numa certa medida de cotidianos aproximados. Reconhecer que esses cotidianos também poderiam ser partilhados nos processos de mediação com públicos, muitos deles moradores de comunidades, já criava de partida um espaço comum por onde o processo da mediação poderia ocorrer.*

*Após a inauguração da exposição e em diálogo com os jovens artistas do Morrinho e a artista Paula Trope propusemos primeiro uma oficina para o público e depois uma visita da comunidade ao MAR. Da mesma forma que nos receberam no Pereirão, era importante também recebê-los no museu – acessar e ser acessado.*

*A oficina com públicos resultou na instalação nos pilotis ao redor de uma coluna branca e asséptica de um “minimorrinho” que se tornou ponto de parada para os grupos em visita, o público visitante e os passantes na rua que ligava a Avenida Venezuela a via contendo as ruínas da Perimetral (o elevador foi derrubado em fevereiro de 2013 um mês antes da inauguração do MAR). O trânsito local, embora não muito intenso naquele momento, permitia ao passante mesmo o mais desavisado ver a pequena intervenção nos pilotis. O minimorrinho de atividade educativa efêmera de final de semana resultou numa primeira intervenção nesse espaço **entre** que é o dos pilotis do MAR.*

*A visita da comunidade a exposição significaria o encerramento dessa mini intervenção e também a conclusão da colaboração do Projeto Morrinho com o MAR. Mas a experiência da presença e intervenção dos moradores da comunidade na obra física instalada dentro do museu foi tão vibrante que se desdobrou numa negociação com o grupo para proceder com o deslocamento do trabalho para os pilotis do MAR,*

*incorporando-se ao minimorrinho já em exibição. A obra é hoje parte da identidade do museu, ela constituiu uma afirmação importante da maneira como a Escola do Olhar pautaria seus programas e projetos e da maneira como o público seria recepcionado no MAR.*

*Para entrar é preciso atravessar o muro de vidro, passar pelos seguranças e acessar a bilheteria para aquisição de ingressos, mas se não quiser entrar e só estiver de passagem a transparência do vidro permite fotografar o Morrinho. Não preciso acessar o museu para ver a obra e, naquele momento, impossível acessar o museu sem vê-la.*

## **1.2- Eu a cidade e o outro**

Quem visitava o MAR aos domingos podia participar de uma visita mediada que ocorria sempre a partir das 14h. O convite era feito pelo educador responsável pela visita que nesse momento se posicionava próximo a bilheteria do museu e ofertava aos recém-chegados a possibilidade de seguir para o pavilhão de exposições acompanhado por ele e suas perguntas. “Eu, a cidade e o outro” era um dos eixos de visita dominical, cuja experiência estava centrada na ideia de relação dos indivíduos com e na cidade. “Cidade maravilhosa / cheia de encantos mil / Cidade maravilhosa / coração do meu Brasil”, refrão da clássica marchinha de carnaval que praticamente define o Rio de Janeiro, cidade maravilhosa, tantas vezes, celebrada por: pintores, fotógrafos, poetas, cineastas, com a Baía de Guanabara, entrecortada pelo Pão de Açúcar, matas e edifícios, foi reconhecida pela Unesco como patrimônio da humanidade, em 2016, com o título de Paisagem Cultural Urbana. A beleza dessa paisagem faz da cidade uma maravilha. O Museu de Arte do Rio, cuja sigla MAR, “quase mágica” como sinalizou Herkenhoff<sup>38</sup>, evoca um dos elementos naturais que funda essa paisagem, teve como uma diretriz curatorial e educativa nos seus primeiros anos olhar para além dessa paisagem e se encontrar com outros *Rios*. Era preciso atravessar essa paisagem, desprender-se dessa imagem-força e reconhecer a cidade na diversidade de produção de sentidos e significação. Experimentar a cidade no tempo e no espaço atenta aos campos de força que cotidianamente conformam a cidade naquilo que oferece de sociabilidade, conflito, encontro, descoberta, acesso, limite, ruptura e contradições.

Nesse capítulo a partir do relato sobre a visita dos moradores da Comunidade do Pereirão e a intervenção na instalação do projeto Morrinho, pretendo identificar

---

<sup>38</sup> Conferir: Palestra com Paulo Herkenhoff: Arte, História, Crítica e Curadoria (PUC/SP) < <https://www.youtube.com/watch?v=xls-a3sPTZ8> > Acesso out. 2023.

como o museu se inscreve na zona portuária do Rio e que tipo de relação estabelece com a cidade. Para isso farei uma pequena incursão sobre o momento de implantação do projeto do MAR na zona portuária do Rio de Janeiro. O projeto de reformas urbanas denominado Porto Maravilha<sup>39</sup>, responsável por uma sistemática operação de desapropriação e derrubada de casas e galpões na região portuária da cidade.

Quais cidades atravessaram o museu e como a partir da experiência com os moradores da comunidade do Pereirão do Rio de Janeiro e os artistas que nessa comunidade desenvolvem o projeto Morrinho alguns impulsionamentos do programa educativo foram gestados, criando conexão e dialogando com essas possibilidades de cidade e de mediação. Reconhecer os movimentos e gestos desse grupo na instituição de conteúdos (SHEIKH, 2012) que pautam escolhas e ativaram caminhos o programa de educação desenvolvido no MAR.

### 1.3- O Projeto Morrinho

Os dois irmãos Nelcirlan (Cirlan) e Maycon Souza de Oliveira então com 14 e 8 anos, inventaram no quintal de sua casa localizada no Pereirão uma mini favela para brincar. A brincadeira chamou atenção de outros jovens da comunidade – amigos e parentes que passaram a contribuir com a construção da maquete (hoje conta com 450 metros quadrados). Cada participante com o seu morro elaborava um ambiente replicando o cotidiano da comunidade - seus moradores, o comércio, as casas e os espaços de encontro e lazer. O microcosmos da favela nesse mundo imaginado no fundo do quintal a partir de pedaços de tijolos, blocos de lego, carrinhos e outros brinquedos em miniatura constitui ao mesmo tempo memória e fabulação. Morrinho é um mini universo de favela, e replica a experiência vivida pelos jovens:

Uma maquete-miniatura gigante e, mais, ‘vivendo’ nela uma população de moradores e visitantes, bonecos feitos de blocos de LEGO que se movimentam pela mão de seus criadores. Além da arquitetura impressionante, a vida da favela é recriada, ressignificada pelos brinquedos em miniatura, carrinhos, caveirão-LEGO, moto-táxi-LEGO, contador-de-história LEGO, moleque-LEGO, dona-de-casa-LEGO, uma escola-de-samba-LEGO, traficante-LEGO, policial-LEGO (BENTES, 2012, p.11).

---

<sup>39</sup> Já é grande a bibliografia que analisa o processo de implantação e desenvolvimento do Projeto Porto Maravilha nas suas implicações urbanísticas, econômicas, sociais, históricas e culturais. Algumas das pesquisas que relacionaram diretamente as contradições do projeto e o eixo de programação do MAR, dentre elas: (CORREIA, 2013), (DÍAZ e MUNHOZ, 2020), (GUIMARÃES, 2019), (MIRAGAYA, 2019) e (OLIVEIRA, 2019). A pesquisa que realizamos não se aprofundará em tal conjunto de investigações pois compreende que embora lidar com tais contradições esteja presente não se encontra na centralidade do estudo cujo interesse volta-se para performatividade dos públicos e suas reverberações nos processos pedagógicos desenvolvidos no Museu de Arte do Rio principalmente a partir da Escola do Olhar entendendo-a como uma possibilidade de estudo de caso a luz de uma museologia experimental.

A maquete é cenário ambiente para as fabulações e aventuras criadas pelas mãos e vozes dos jovens que manipulam os personagens entre as casas e vielas. A interação replica o cotidiano, embora a memória do vivido no tempo presente seja constantemente atravessada pela fantasia e fabulação. Assim os encontros, os bailes, a operação policial, a relação com o tráfico são entrecruzados pela invasão do morro por dinossauros, Saci Pererê e outros seres imaginários. Estado de hibridação entre brincadeira e cotidiano, vivido e fabulado, ficção e realidade é também regulado por regras próprias dentre elas:

Se um dos bonecos morre numa disputa do tráfico, por exemplo, deve ter sua pintura removida e ser transformado em outro personagem. Carros destruídos em acidentes, durante o jogo, também desaparecem. O jogo também conta com “regras bem estabelecidas. São elas: Não pode voar. Não pode correr mais que um carro. Não pode pular mais que cinco dedos. Se seu personagem morreu não volta mais, mais [sic] então terá que criar um personagem com uma nova vida. Idade para participar do Morrinho: de 11 até você ter responsabilidade na sua vida” (SANTOS, 2007, p. 170).

A brincadeira é uma representação de formas explícitas e/ou implícitas de ser e estar na comunidade. Esse microcosmos, em 2001, foi visitado pelos cineastas Fábio Gavião e Markão Oliveira, levados por uma professora de Cirlan Oliveira, para visitar o Morrinho no quintal da casa do jovem. O grupo generosamente abriu sua minifavela e permitiu com os cineastas acompanhassem as brincadeiras. A construção da pequena comunidade era resultado de um complexo processo que envolvia a leitura do cotidiano e do modo como vivem e se relacionam os moradores da favela com as fabulações características do brincar (que, naquela altura já contava com mais de cem metros). Porém, capturar essa experiência não era tarefa fácil e os cineastas decidiram então entregar a câmera nas mãos dos meninos para que os jovens fossem os protagonistas da própria representação. Agora a experiência com o Morrinho ganhou uma outra dobra, pois o grupo se revezava nas atribuições de jogadores, roteiristas, diretores de cena e cinegrafistas. O livre trânsito entre produtor e realizador fricciona a visualidade, desierarquiza a narrativa e opera a constituição de uma dimensão de horizontalidade entre a experiência do brincar e da produção audiovisual.

Essa documentação resultou em matérias para jornais e revistas e impulsionou o grupo de jovens a uma série de convites e participações em exposições e eventos nacionais e internacionais na América Latina, Europa e Estados Unidos. Desdobrou-se também na produção da série para a televisão a TV Morrinho (<https://www.youtube.com>) e posteriormente na criação de organização não governamental (ONG) Morrinho que opera com turismo, memória e educação. No site

do ONG a missão é “Promover arte e cultura usando os principais canais de comunicação e conhecimento com o objetivo de que essas ferramentas possam ser transformacionais. Morrinho é um espaço para educação, expressão e bela experiência compartilhada” (ONG Morrinho, 2023).

A ideia de experiência compartilhada presente na missão e no fazer do Morrinho nos aproxima do pensamento de Jacques Rancière (2009) que define “partilha do sensível” como uma formulação que busca afirmar a dimensão estética da política. A ideia de “comum”, isto é, aquilo que compartilhamos e que dá forma a comunidade (a cultura, os direitos e deveres) está, segundo o autor, diretamente relacionada a maneira como nesse espaço e tempo comum se dá a participação dos indivíduos, ou como ela é determinada a partir de suas “competência e incompetências”.

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter essa ou aquela "ocupação" define competências ou incompetências para o comum, dotado de uma palavra comum etc. (Rancière, 2005a, p.16)

É importante destacar que Rancière não reconhece o comum como plano de igualdade, uma vez que, este não se dá de forma natural; ao contrário, é sempre fruto de uma construção, num processo de negociação, relação e dissenso. Importante cotejar essa questão à luz do Morrinho no Pereirão e no MAR, pois, por mais que estejamos operando com os mesmos processos de criação e materiais, são experiências completamente distintas. Da mesma maneira, a dimensão estética da política a que se refere o autor não está relacionada com a cooptação realizada pelos regimes fascistas da primeira metade do século XX. A dimensão estética aqui reivindicada é aquela que se aproxima das disputas nas regulações do sensível, isto é, na dissolução das fronteiras do processo criativo presente tanto no “culto estético da arte” quanto na “potência ascendente do trabalho operário” e, a partir da regulação entre tais forças criativas, nas implicações do quê e do como as coisas são vistas, percebidas, ouvidas, incluídas ou excluídas compondo o próprio sentido do político. (RANCIÈRE, 2009, p.68).

No caso do Morrinho no MAR, seja na galeria e posteriormente nos pilotis, não contamos com a experiência sensorial do Morrinho no Pereirão, no museu não existem os sons, cheiros e atmosfera presente na comunidade, o deslocamento para o espaço expositivo não preserva a dimensão da experiência de subir o morro – a pé ou de mototáxi – nem mesmo releva todos os códigos friccionados pelos meninos no

processo do brincar. O que temos no museu é a dimensão de visualidade (imagem) do que é o projeto. Entretanto essa mesma visualidade numa primeira visada aparentemente estéril tem o potencial de ganhar com os públicos contornos, formas e sentido pelas narrativas, conexões e comentários acerca da obra. Daí o gesto de intervenção dos moradores ter sido tão importante, pois atribuiu sentidos de uso que foram retirados da obra no seu deslocamento para o espaço do museu. Manter-se atenta às fricções da representação da obra no museu são essenciais para não perder de vista os usos, particularmente sensíveis do Morrinho: nem tudo pode ser exibido e, ao ser apresentado, não deve se sobrepor à dimensão dos usos e da posse dos jovens na comunidade. Poderia o Morrinho do museu contribuir para o processo de visibilidade acerca dos direitos deliberadamente ignorados dos territórios favelizados na constituição do tecido social da cidade? Essa é uma questão vital para nós na Escola do Olhar, e numa dada medida, teve impacto deflagrador para o programa educativo do MAR: a instalação tornou-se ponto das visitas educativas e também âncora dos diálogos que estabelecemos com diferentes públicos. O Morrinho criava vínculos e proximidade.

A afirmação de que a 'favela é cidade' implica reconhecer seu direito de existir, de ser vista como um espaço central para a construção da identidade urbana carioca, dentre outras, e o direito de seus moradores de terem acesso a políticas públicas de qualidade, que superem os precários indicadores urbanos que, em geral, as caracterizam. Com efeito, é central a compreensão de que a defesa do espaço da favela como espaço de morada, passa pela busca de sua permanente qualificação urbana, pela oferta de equipamentos e serviços de qualidade e pela melhoria efetiva das condições de vida cotidiana dos seus moradores. (SOUZA e SILVA, 2012, p.4)

É importante destacar que não se trata aqui da dicotômica sistematização da relação entre morro e asfalto ou da percepção da "cidade partida" termo usado por Zuenir Ventura (1994) para dimensionar as fraturas presentes no tecido social da cidade. Como destaca Jailson Souza e Silva (2012) partido é o Estado que não cumpre com seu papel de garantia de direitos universais. Os territórios periféricos operam com outras centralidades, mas experimentam e circulam na cidade tanto em suas relações de trabalho quanto de lazer, atuam de forma ativa nos processos de participação e política da cidade, bem como, experimentam experiências do comum quando em celebrações das festas de ano novo, futebol e carnaval.

Nesse caso, a cidade é atravessada por um conjunto de práticas de circulação que faz com que ela não seja "partida" para os pobres, pelo menos não na dimensão da inserção no território de forma global. Eles buscam viver na cidade de forma plena. (SOUZA e SILVA, 2012, p.20)



A cultura da infância negligenciada pelo Estado e o brincar atravessado pelo cotidiano violento da favela devem estar na pauta quando analisamos o Morrinho e suas camadas de representação. Sua presença no museu precisa atentar para as contradições e violência do Estado, inclusive sobre crianças que são impedidas de assistir as aulas ou perdem a vida a caminho da escola em função de balas perdidas.

Não é novidade que a população favelada e negra do estado do Rio enfrenta uma violação sistemática de seus direitos promovida pelas forças policiais. Sempre justificada pela narrativa da “guerra às drogas”, a violência contra os corpos negros toma a proporção de um genocídio. Vale lembrar que a polícia brasileira mata cinco vezes mais que a dos EUA e que, das mais de 6.200 pessoas mortas pela polícia em 2018 no Brasil, 75% eram negras, segundo o Anuário de Segurança Pública. (SOUZA e SILVA, 2012, p.4)

O próprio momento do encontro do público/participante com o Morrinho no MAR reconfigura a experiência política e do sensível. O museu está atento a essa partilha? Cria oportunidades para as discussões e para o contraditório ou ignora os aspectos sensoriais do vivido em prol dos aspectos científicos e analíticos? Poderiam os museus se envolver com as dimensões do vivido e a partir delas contribuir para pautas invisibilizadas e daqueles historicamente oprimidos que estejam atentas às urgências contemporâneas?

O brincar no Morrinho (figura 1) promove a mixagem entre vivido e o fabulado, embaralha as identidades e representações e dá espaço para a reconfiguração do comum. Como é possível recuperar a dimensão do brincar no museu (figura 2)? Estaria o MAR disposto a flexibilizar os protocolos do não toque e não ultrapasse a linha? Certamente que a resposta para essa pergunta varia de acordo com cada contexto. Não seria possível desconsiderar a dimensão do embate e das disputas presentes no museu, nem mesmo pensar que o acolhimento de determinados modos de usar e estar presentes em práticas educativas encontrassem eco nos outros setores do museu. O MAR era um espaço de relação e negociação constituindo suas práticas e possibilidades de ação a partir das oportunidades que tínhamos de convergir gestos em projetos.

Meu interesse aqui é observar em que medida essa mixagem e disputas também ocorre quando da intervenção dos moradores da comunidade na maquete que é apresentada na exposição inaugural do MAR, as agências desse grupo, aqui analisado, encontraram um ambiente favorável para a sua atuação que escapou ao “controle” e sinalizou alguns possíveis caminhos para o desenvolvimento de um programa pedagógico que não os reconheceu apenas como foco (objeto ou público-alvo) de suas ações mas como agentes da elaboração. “Incorporar o vivido”

(CHAKRABARTYP, 2002, p.9) tornou-se uma premissa do programa educativo experimentados naquela visita com a comunidade do Pereirão, no momento em que também são convidados a inserir suas próprias peças de tijolos com novos enunciados e afirmações e são princípios caros para práticas democráticas para os museus no século XXI.

Figura 1 – Criança brincando no Projeto Morrinho na comunidade do Pereirão



Fonte: <https://www.projeto Morrinho.org>

Figura 2 – Criança brincando no Morrinho instalado no pilotis do MAR



Fonte: BOING (2016, p.75)

## 1.4- Morrinho e a fotografia *Pinhole*

Em 2004 a artista Paula Trope havia iniciado uma colaboração com os jovens integrantes do Morrinho<sup>40</sup>, convidada pelo colecionador Gilberto Chateaubriand para fotografar os jovens e sua grande maquete. Trope propõe o uso da técnica de fotografia *pinhole* como agente de medição da relação e também estabelece um espaço de partilha, enquanto ela faz retratos dos jovens, esses fotografam o que lhes interessa na maquete e seu entorno. Nesse tipo de registro fotográfico as imagens são geradas artesanalmente, por meio da captura direta da luz sem o uso de lentes. O filme ou papel fotográfico é acondicionado numa caixa completamente vedada com um único orifício do tamanho de um furo de alfinete (daí a origem do nome) por meio do qual o filme fotográfico é exposto a luz para a captura da imagem. Nesse processo é preciso negociar a imagem, pois o tempo de exposição e ausência de movimento garante sua formação, é preciso criar um ambiente de cumplicidade entre fotógrafo e fotografado, uma relação de confiança e troca.

A fotografia autoral retoma o movimento anterior com a câmera de vídeo, partilha a produção das imagens com os jovens e fomenta a criação de autoimagens. É, portanto, importante considerar os detalhes capturados pelas câmeras *pinholes* da maquete e do grupo. A escolha pelos jovens fotógrafos do que registrar revelam partes da comunidade, ora em detalhes, ora em fragmentos.

Omar Calabrese considera que a tradição crítica nos legou dois modos de pensar a parte em sua relação com o todo - uma vez que os termos são interdefinidos. A natureza desta relação é primariamente uma divisão. Pode ser um corte, então a parte é um detalhe, ou pode ser uma ruptura, e a parte é um fragmento. No primeiro caso, o todo precede a parte e pressupõe um sujeito que corta o objeto, detalhando-o. No fragmento, o todo está in absentia, o objeto se rompe, e o fragmento "se oferece assim como é, à vista do observador, e não como fruto da ação de um sujeito". Em resumo, e em termos atuais, diz-se que o corte do detalhe obedece a uma "geometria plana", enquanto o fragmento, rompe-se em sua própria geometria, fractalmente. Detalhe e fragmento correspondem a estratégias diferentes de aproximação do sistema de pertinência da parte, remetendo a distintos modos de investigação, descrição e explicação dos fenômenos. (LISSOVSKY, 1995, p.15-16)

É por meio da fotografia *pinhole*, naquilo que explora como detalhe e

---

<sup>40</sup> No trabalho colaborativo com a fotógrafa Paula Trope participaram: Nelcirlan Souza de Oliveira (Cirlan), Maycon Souza de Oliveira (Maiquinho), José Carlos da Silva Pereira (Júnior), Luciano de Almeida, Rodrigo de Maceda Perpétuo, Paulo Vitor da Silva Dias (Tovi), Raniere Dias (Rani), Renato Dias Figueiredo (Naldão), Felipe de Souza Dias (Lepé), Marcos Vinicius Clemente Ferreira (Negão), David Lucio Terra de Araújo (Forma), Esteves Lúcio Terra de Araújo (Teibe), Gustavo José dos Santos (Djou), Leandro de Paiva Adriano (Lê), Leonardo de Paiva Adriano (Nem), Irla Silva dos Santos (Plin-Plin) e Bruno Silva dos Santos (Herkenhoff Paula). (SANTOS, 2007, p. 170).

fragmento, que Paula Trope se aproxima do grupo e inicia uma rede de colaboração cujo resultado é a série fotográfica denominada “Sem Simpatia” (2004-05) (figura 3). As fotografias ampliadas em tamanho natural dos jovens com os seus morrinhos tomada pela artista e apresentada em diálogo com fotografias feitas pelos próprios jovens na livre escolha das situações, detalhes e fragmentos de seus morrinhos e da paisagem ao redor. O conjunto de imagens associados a maquete de tijolos e seus personagens constituem um diálogo fundado no tempo da experiência e no convívio que permitiu que a diversidade do conhecimento pudesse aflorar, um processo coletivo e horizontal que afeta e se deixa afetar.

Figura 3 – Paula Trope. Os meninos do Morrinho Paula Trope, 2004-2005



Fonte: <https://desarquivo.org/node/782/>

A colaboração entre Paula Trope e os artistas do Projeto Morrinho participou do Prêmio CNI/Sesi Marcantonio Vilaça para as artes plásticas (2005), 27ª Bienal de São Paulo (2006), *Emancipatory Action: Paula Trope and the Meninos*, em Nova York e Bienal de Veneza (2007). Nessa incursão, o Morrinho se transforma: já não o vemos no contexto da comunidade numa experiência que só é possível *in loco*. A presença no circuito da arte poderia formatar a proposta? A nova ambiência no contexto da galeria ou do museu retiraria a agência do trabalho? Nesse ponto seria importante buscar a convocatória radical do artista alemão Joseph Beuys<sup>41</sup> no que entende como obra/ação ou “escultura social. Nessa proposta Beuys reivindica que a experiência de arte não está apartada da vida, ao contrário deve-se fazer presente nela não apenas

<sup>41</sup> Sobre Joseph Beuys ver CHRISTENSEN, Liz (org.) (2011). *Beuys e bem além. Ensinar como arte*. Frankfurt: Deutsche Bank. BORER, Alain. (2001). *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac Naify. FARIAS, Agnaldo. (2001). *Bienal 50 anos*. São Paulo: Fundação Bienal de SP. FARKAS, Solange (2010). *A revolução somos nós*. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil/Sesc.

no uso de materiais, mas no estado de atenção a capacidade criativa inerente ao humano. A escultura social, segundo o Beuys é a maneira como moldamos e damos forma ao mundo em que vivemos.

Esta disciplina mais moderna da arte – a Escultura Social/Arquitetura Social – somente alcançará fruição quando toda pessoa viva se tornar um criador, um escultor ou arquiteto do organismo social. Somente então a insistência na participação da ação artística proposta pelo Fluxus e pelo Happening será atendida; somente então a democracia será plenamente realizada. Apenas uma concepção de arte revolucionada neste nível pode se transformar em uma força politicamente produtiva, percorrendo cada pessoa e modelando a história. (...) Todo ser humano é um artista que – a partir do seu estado de liberdade – a posição de liberdade que ele experimenta em primeira mão – aprende a determinar outras posições na obra de arte total da futura ordem social. (BEUYS, 1973, in BISHOP, 2006. p. 125)

Ao afirmar que todo mundo é artista Beuys reafirma a dimensão do sensível como elemento inerente ao humano e não apenas restrito a determinados grupos, estando presente em todos os atores sociais. O sensível pode ser um agente de transformação social e político. Nesse trabalho construído em conjunto pelos jovens artistas do Morrinho e pela fotógrafa Paula Trope reconhece-se não apenas a dimensão da autoria, mas fundamentalmente a relevância da experiência na construção do olhar duplo. As imagens resultantes apresentadas em conjunto constituem uma relação de mesma relevância entre as imagens e sua circulação reafirma a potencial estético e político do trabalho.

### **1.5- O MAR, um museu em contradição**

Quando o MAR foi inaugurado, em 2013, uma das exposições que integraram o ciclo inaugural do museu foi: *Do abrigo ao terreno – arte e sociedade no Brasil*. A exposição, cuja curadoria estava a cargo do diretor cultural do museu Paulo Herkenhoff e da gerente de conteúdo Clarissa Diniz, reuniu artistas, projetos e autores que trouxeram à tona questões relacionadas às reformas urbanísticas, principalmente ao direito a ter uma moradia<sup>42</sup>. A mostra também apontava de modo crítico para as operações urbanas da região portuária do Rio de Janeiro, local onde se estabelecia o museu. É importante relembrar, como foi pontuado anteriormente, que o MAR foi o

---

<sup>42</sup>Participaram da exposição os seguintes artistas: Adir Botelho, André Komatsu, Anna Maria Maiolino, Antonio Dias, Antonio Manuel, Ascânio MMM, Bispo do Rosário, Carlos Nelson Ferreira dos Santos (Quadra Arquitetos Associados), Cildo Meireles, Clarice Lispector, Cláudia Andujar, Dulcinéia Catadora, E/Ou, Ernesto Neto, Flávio de Carvalho, Graziela Kunsch, Guy Veloso, Hélio Oiticica, Ivens Machado, Jorge Mario Jáuregui, Lino, Lotes Vagos, Lucia Koch, Lygia Pape, Marcio Almeida, Marepe, Maria do Carmo Secco, Miguel Rio Branco, Mira Schendel, Montez Magno, Morrinho, Opavivará!, Paula Trope, Poética do Dissenso, Raul Mourão, Roberto Magalhães, Rochelle Costi, Rosana Palazy, Rubens Gerchman, Sergio Magalhães, Usina, Walter Carvalho, Waltercio Caldas, Yuri Firmeza.

primeiro projeto a ficar pronto na operação urbana que ocorreu na região portuária da cidade do Rio de Janeiro, entre 2010 e 2016 como parte dos preparativos da cidade para os Jogos Olímpicos. O Museu do Amanhã, outro marco dessa reforma, só seria inaugurado em 2015, dois anos depois do MAR.

A exposição trazia como pauta para o museu as operações urbanas no eixo central do empreendimento em curso, além de questões sobre os conflitos sociais envolvidos nas disputas relacionadas à ocupação dos territórios da cidade. Envolvia, portanto, elemento que estavam latentes no próprio projeto do museu - principal âncora das reformas urbanas da região portuária. Essa posição de partida trazia para o projeto do museu em germinação um estado de atenção e reconhecimento do papel que museus desempenham simbólica, cultural e socialmente no espaço em que conflituosamente estão inseridos<sup>43</sup>; colocava em movimento uma oportunidade de pautar tais questões, contribuindo para a sua eficácia como ponta de lança de um projeto de transformação urbana da região portuária.

“Um museu que surge de conflitos e negociações” (SANT’ANNA, 2013, p.44) e que se inscreve na cena cultural da cidade com o desejo de se estabelecer como espaço apropriado pelo público. Mas, em 2013, essa era apenas uma suposição enunciada no programa cultural e também na exposição inaugural. *Do abrigo ao terreno* trazia a crítica para dentro do próprio museu, como podemos observar no texto curatorial disponível no site do museu:

O abrigo e o terreno inauguram o projeto Arte e sociedade no Brasil, dedicado à atuação da arte brasileira no campo da alteridade e das relações sociais. A exposição reúne 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. Entrecruzando distintos horizontes políticos e estéticos – como a ideia de cidade do homem nu de Flávio de Carvalho (1930), a constatação de uma cidade de casas fracas (Clarice Lispector em *O Mineirinho*, 1962), o projeto de urbanização da favela Brás de Pina (escritório Quadra, década de 1960) ou a atuação de artistas (2003-2007) na Ocupação Prestes Maia, em São Paulo –, a mostra problematiza a propriedade, a posse e o usufruto dos espaços sociais – o terreno – e os modos como produzem política e subjetividade, do direito à habitação ao desejo de abrigo. Concebida como um laboratório de diálogos e antagonismos que percorre o século XX e invade a contemporaneidade, O abrigo e o terreno inclui ainda uma

---

<sup>43</sup> SANT’ANNA, Sabrina destrincha a dimensão de disputa no seu artigo “Museus e Cidade: o caso do MAR na região portuária do Rio” (2013). Ao percorrer o histórico relacionado à criação de instituições culturais na região portuária desde o projeto fracassado da unidade Guggenheim no Rio até a implantação do Museu de Arte do Rio. No artigo ela analisa as dimensões de consenso e controvérsias que se impõe ao museu e seu programa tendo o MAR como exemplo do “lugar destinado aos museus na contemporaneidade” e as negociações nas quais está envolvido.

programação de atividades com intervenções, debates, palestras e publicações. (<http://museudear-tedorio.org.br/pt-br/exposicoes/o-abrigo-e-o-terreno>)

A exposição tocava numa agenda latente do momento, uma vez que, em muitos locais do entorno as casas eram marcadas para serem demolidas, fosse em função da ampliação de vias, construção de teleférico ou derrubada da perimetral. O museu nesse contexto exercia papel fundamental, uma vez que a sua inserção na região teria oportunidade de gerar novas dinâmicas de sociabilidades que pontuam e reconfiguram os territórios atuando diretamente nas relações de poder, disputas, convívio e direito à cidade. Como bem aponta Mário Chagas (1999) museus estão marcados pela contradição. Parafraseando o poema de Mário de Andrade “Há uma gota de sangue em cada poema”, o pesquisador enfatiza que é importante reconhecer que “há uma gota de sangue em cada museu”: são lugares de memória, mas também lugares de poder e é na fricção desses acontecimentos que se forja a instituição museológica.

A possibilidade da paráfrase – aponta o autor - ancora-se no reconhecimento de que há uma veia poética pulsando nos museus e na convicção de que tanto no poema quanto no museu há “um sinal de sangue” a lhes conferir uma dimensão especificamente humana. Este “sinal de sangue” é também um inequívoco sinal de historicidade, de condicionamento espaço-temporal. Admitir a presença de sangue no museu significa também aceitá-lo como arena, como espaço de conflito, como campo de tradição e contradição. Toda a instituição museal apresenta um determinado discurso sobre a realidade. Este discurso, como é natural, não é natural e compõe-se de som e de silêncio, de cheio e de vazio, de presença e de ausência, de lembrança e de esquecimento. (CHAGAS, 1999, p.19)

Perceber o museu como espaço de disputa e reconhecer de partida a sua contradição era inescapável para mim enquanto Gerente de Educação da instituição. Antes de sua inauguração fiz inúmeras caminhadas e encontros com agentes culturais e sociais da região portuária, muitos deles ocorrendo de ostensiva e bastante desconfiada. Entre julho de 2012 e fevereiro de 2013 foram muitas as rodas de conversa organizadas pelo Instituto dos Pretos Novos na Rua Pedro Ernesto; na Casa Amarela no alto do Morro da Providência; ou num bar da esquina da Praça da Harmonia. A recepção trazia apontamentos críticos ao projeto Porto Maravilha e os desdobramentos que o empreendimento causaria naquela região. As insatisfações em relação aos serviços prestados pela concessionária Porto Novo, responsável pela condução das obras de requalificação urbana eram também direcionadas ao museu; não estava claro para os moradores quais eram as funções e responsabilidades das novas instituições e operadoras que atuavam no território. Inicialmente minhas

incursões na região foram mediadas pelos órgãos da Prefeitura do Rio de Janeiro, porém na medida em que me aproximava de instituições como o Instituto Pretos Novos e a Casa Amarela (ONG atuante no Morro da Providência), percorria os mesmos lugares, mas à luz de um outro olhar que não o do poder público e sim do morador afetado pela transformação urbana. Essa alteração na percepção também foi determinante para decisões relacionadas a implantação do programa da Escola do Olhar.

Num dos documentos gerados pelo projeto Porto Maravilha para descrever a caracterização urbana da região é possível ler: “assim, uma grande área que outrora servia como área de apoio às operações portuárias, de caráter essencialmente industrial, **tornou-se ociosa, formando vazios urbanos e deixando edificações subutilizadas ou abandonadas.**” (Porto Maravilha, Estudos técnicos III Caracterização de empreendimento – grifo nosso] A afirmação de abandono e esvaziamento era fortemente repudiada pelos moradores da região portuária. O projeto Porto Maravilha contabilizou mais de 60 mil pessoas removidas na região portuária (AZEVEDO; FAULHABER, 2015). Como falar em vazios urbanos diante desse número? Estava em curso um processo de gentrificação e, embora esse não seja o foco dessa pesquisa, é importante destacar que esse também era um dos pontos discussão trazidos pela exposição *Do abrigo ao terreno – arte e sociedade no Brasil*. Assim como o Morrinho, estiveram presentes coletivos e movimentos engajados com a luta por direito à moradia em São Paulo e no Rio de Janeiro. O coletivo de artistas Opavivará participou dessa exposição desenvolvendo com a Escola de Samba Mirim Pimpolho uma série de oficinas de fantasias, estandartes e adereços que seriam usando num cortejo no dia da abertura do museu<sup>44</sup>. Entretanto, mesmo integrando a programação oficial da mostra o grupo foi impedido de sair do galpão que ocupava na região portuária do Rio em direção ao MAR pela guarda municipal da cidade do Rio de Janeiro.

A obstrução a participação das crianças e jovens integrantes da escola juntamente com os artistas reverberou na internet e nos principais veículos de cobertura da imprensa<sup>45</sup>: a documentação fotográfica e em vídeo dessa restrição posteriormente foram incorporadas à exposição. O museu, portanto, assimila a crítica e a envolve em sua matriz discursiva reconhecendo de imediato sua situação de

---

<sup>44</sup> Sobre a implantação do projeto do MAR e suas contradições ver, CORREIA (2013), DÍAZ e MUNHOZ (2020), GUIMARÃES (2019), MIRAGAYA (2019) e OLIVEIRA (2019).

<sup>45</sup> Ver: Arte barrada na inauguração do MAR. Disponível em: <https://g1.globo.com/platb/yvonnemaggie/2013/03/03/arte-barrada-na-inauguracao-do-mar/> ou Artistas contratados pelo museu são impedidos de fazer performance na inauguração. Disponível em: < <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/03/1239430-artistas-contratados-por-museu-sao-impedidos-de-fazer-performance-na-inauguracao.shtml> > Acesso set. 2023.



contradição – é o primeiro equipamento cultural inaugurado dentro do programa do projeto Porto Maravilha, ao mesmo tempo em que, por meio de suas ações curatoriais e educativas, atua no reforço a ação de movimentos sociais e coletivos que lutam pelos direitos à moradia. “A grande questão é como um coletivo pode expor um trabalho criticando uma revitalização urbana gentrificada dentro de um símbolo dessa revitalização.” (MIRANDA, 2016, p.345) A estratégia aqui exposta rejeita o que seria uma posição binária da crítica, isto é, se estar dentro não pode ser um operar com os movimentos sociais cuja luta está fora das instituições. Isso fica ainda mais evidente no diálogo realizado em rede social e publicado por (MIRANDA, 2016) entre o grupo Anarco Funk que organizou um protesto contra o museu no dia da sua inauguração e Anderson Barbosa fotógrafo participante da Ocupação Prestes Maia de São Paulo que também integrou a exposição *Do abrigo ao terreno*:

**Anarco Funk:** Nossas ocupações, atos públicos, movimentações, etc. sempre foram abertas a quem quer que fosse, o que permitiu que uma série de pessoas, grupos, “artistas” documentassem e fotografassem. Compartilho aqui a minha posição, que pode não ser da maioria das pessoas envolvidas na ação. O rolo compressor das empreiteiras está acabando com a nossa luta, dos militantes das ocupações urbanas e dos moradores do morro da Providência. Somos expulsos de casa, presos em manifestações, apanhamos da polícia, temos seriedade e respeito pela nossa luta. Agora, um bando de desavisado pegar esta luta e vender pros nossos inimigos? Se alguém tem que contar esta história, somos nós... Mais uma vez os vencedores se apropriarão da nossa memória? Não podemos permitir. Quando a conversar com as pessoas que participam da exposição, me permita uma ironia “tadinha, elas não sabem o que fazem?” Abraço. **Anderson Barbosa:** Bom, eu não conheço a realidade carioca e creio que não conheça a realidade paulista. Um grupo de moradores da primeira ocupação da Prestes Maia estará presente nesse evento. Há uma série de divergências sim com relação a isso, houve muita discussão por conta da inauguração ser parte deste processo de gentrificação no centro do Rio, mas penso que se não se metem a cara lá dentro e não falam na cara deles o que está acontecendo, pouca coisa vai acontecer. Também já apanhei da polícia, também fui tirado da minha casa... Não conheço todas as pessoas que participarão dessa exposição, então, não posso perceber sua ironia como nada mais que preconceito. Vai rolar uma projeção das minhas fotos sobre as ocupações daqui de São Paulo. Te digo, não ganhei um centavo pra isso... E tô mostrando o processo violento dessas disputas do centro das cidades... **Anderson Barbosa:** E só aceitei se fosse dessa forma, apresentar o processo como é, sem edição a moda da casa (como eles queiram contar). (apud MIRANDA, 2016, p.347)

Barbosa reconhece a contradição, mas opera a partir dela para criar agência e visibilidade para a luta. Era, para nós educadoras do museu, importante reconhecer essa estratégia dos artistas e coletivos e operar a partir delas para criar os programas e projetos educativos. Hackear e criar campos de infiltração capazes de assimilar a

crítica sem, no entanto, invisibilizar as pautas por ela trazidas. Para isso, era fundamental construir uma metodologia de mediação capaz de proporcionar espaços de construção coletiva e de fazer junto com os participantes. Esse foi um dos métodos usados pela Escola do Olhar, entre 2012 e 2018. Acredito que esse foi um ponto determinante da virada entre uma recepção desconfiada para um espaço de diálogo e construção: aprender a andar na região portuária atenta aos processos de gentrificação e invisibilidade promovidos pelo empreendimento e atuando com os movimentos locais no intuito lançar luz sobre riscos de desaparecimento que ele enunciava. Contribuir para que essa crítica estivesse dentro do museu e pautasse as escolhas do projeto pedagógico, ancorado na potência artística, histórica, cultural e humana daqueles que viviam ali e fundamentalmente do patrimônio latente do Valongo e da região conhecida como “Pequena África”<sup>46</sup>.

### **1.6- Formação de mediadores na/com a cidade**

A partir dessas caminhadas e no reconhecimento de uma pluralidade de vozes e ações da região portuária é que identifiquei a necessidade do primeiro programa de formação da equipe de educadores do museu para estabelecer uma relação direta com aquela região da cidade e os agentes atuantes nela. Esse programa não poderia se estabelecer a partir das narrativas oficiais do projeto elaboração pela Fundação Roberto Marinho<sup>47</sup> no qual escapava um posicionamento crítico acerca das reformas urbanas em andamento. Seria preciso enfrentar essas contradições e criar um ambiente de debate dentro do próprio museu que não se restringisse ao circuito acadêmico e artístico, mas que envolvesse os atores sociais presentes no território<sup>48</sup>. O programa educativo de formação da equipe do MAR precisaria ser pautado na experiência com o território e suas contradições, na imersão na cidade e suas desigualdades sociais. Nesse sentido a proposta se constituiu como o seguinte formato:

---

<sup>46</sup> O nome Pequena África cunhado pelo pintor e compositor Heitor dos Prazeres (1898-1966) e sedimentado pela historiografia, segundo o professor Romulo Mattos (2022) é uma construção histórica que busca compreender a experiência social das tradições e culturas de matriz africana presentes na Zona Portuária do Rio de Janeiro.

<sup>47</sup> A Fundação Roberto Marinho esteve à frente do desenvolvimento do projeto base do Museu de Arte do Rio. Já contava em seu currículo com projetos como o Museu da Língua Portuguesa e Museu do Futebol e também estava a frente do programa do Museu do Amanhã. O projeto do MAR inicialmente conduzido por Leonel Katz previa a implantação de uma pinacoteca que apresentaria exposições de coleções particulares. “Ricardo Piquet, Gerente de Desenvolvimento Institucional da Fundação Roberto Marinho, diria que a Pinacoteca seria construída no Palacete Dom João VI localizado na Praça Mauá e teria como característica 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” (SANT’ANNA, 2013, p.39)

<sup>48</sup> Essas questões serão retomadas no capítulo 3 dessa dissertação.

## CURSO DE FORMAÇÃO DE MEDIADORES | MUSEU DE ARTE DO RIO

### Apresentação | Objetivo

O **Curso de formação de mediadores | MAR** apresenta-se como uma estratégia para qualificação e seleção dos estagiários que irão atuar no programa de arte e educação do MAR.

Propomos uma estrutura em dois blocos: programa ampliado e formação interna. O **programa ampliado** será composto por duas etapas – a primeira contará com 70 participantes e se destinará a pensar os núcleos significativos das exposições e os aspectos conceituais da instituição. Para tal, realizaremos encontros onde profissionais do MAR e convidados debaterão temas como: museu (o MAR como museu de processos; Rio de Janeiro - invenções e (re) invenções de uma cidade; Arte moderna - modernismos e modernidades. Na segunda etapa aprofundaremos nosso olhar para as exposições inaugurais. Seguiremos com 30 participantes que comporão a equipe de estagiários e um cadastro de reserva para futuras contratações para a **formação interna** onde apresentaremos ao grupo os programas e políticas institucionais e os materiais educativos produzidos para as exposições. Por fim, realizaremos uma reunião organizativa.

### PROGRAMA AMPLIADO

#### Etapa 1: 32h (70 candidatos provenientes das análises de currículos)

Dias 22, 23, 24 e 25 de janeiro (de terça a sexta)

Horário: das 9h às 13h e das 14h às 18h

<b>22/01-MANHÃ</b>	<b>22/01-TARDE</b>
<b>MAR: MUSEU DE PROCESSOS</b> 1. Acolhimentos, apresentação do programa; 2. Por que trabalhar em um museu de arte?	Apresentação do MAR  Luís Fernando de Almeida Diretor Executivo do MAR
<b>23/01-MANHÃ</b>	<b>23/01-TARDE</b>
<b>Expedição territorial</b>	<b>Expedição territorial</b>
<b>24/01-MANHÃ</b>	<b>24/01-TARDE</b>
<b>Eu vejo o Rio...</b> Sistematização	1. Compartilhamento 2. Para casa: O Rio que eu vejo?
<b>25/01-MANHÃ</b>	<b>25/01-TARDE</b>
<b>Conferência Espaço, cidade e mediação</b> Jailson de Souza e Silva Geógrafo, professor da UFF, fundou o Observatório de Favelas do Rio de Janeiro, foi Secretário de Educação de Nova Iguaçu e Subsecretário Executivo da Secretaria Estadual de Assistência Social e Direitos Humanos do Rio de Janeiro. Tem experiência uma série de pesquisas e trabalhos publicados na Estudos e Políticas Urbanas, atuando principalmente nos seguintes temas: políticas sociais, favelas, periferias, violência, educação e tráfico de drogas.	Construção de guias afetivos da cidade

#### Etapa 2: 18h (70 candidatos-provenientes da etapa 1)

Dias 30 e 31 de janeiro e 1º de fevereiro (de quarta a sexta)

Horário: 9h às 13h e das 14h às 18h

<b>30/01-MANHÃ</b>	<b>30/01-TARDE</b>
	Conferência de Paulo Herkenhoff Diretor Cultural do MAR Augusto Ivan – Historiador
<b>31/01-MANHÃ</b>	<b>31/01-TARDE</b>
Apresentação das exposições <ul style="list-style-type: none"> <li>• Rio de imagens-Carlos Martins</li> <li>• O Colecionador [Coleção Geneviève e Jean Boghici]-Luciano Migliaccio</li> </ul>	Apresentação das exposições <ul style="list-style-type: none"> <li>• Vontade construtiva-Roberto Conduru</li> <li>• Arte e Sociedade-Clarissa Diniz</li> </ul>
<b>01/02-MANHÃ</b>	<b>01/02-TARDE</b>
Construção conceitual a partir dos materiais produzidos na expedição.	Possibilidades de mediação
<p><b>FORMAÇÃO INTERNA</b> 24h (30 selecionados) Dias 18, 19 e 20 de fevereiro (de segunda a quarta) Horário: 9h às 13h e das 14h às 18h</p>	
<b>18/02-MANHÃ</b>	<b>18/02-TARDE</b>
Apresentação dos materiais educativos Stela Barbieri	Projeto de acessibilidade Amanda Tojal
<b>19/02-MANHÃ</b>	<b>19/02-TARDE</b>
Plano museológico   Escola do Olhar Margareth de Moraes	Grupo de estudos
<b>20/02-MANHÃ</b>	<b>20/02-TARDE</b>
Convocatória	<b>Bem-vindo, estagiário!</b>
<p><b>Reunião organizativa</b></p>	
25/02	Reunião geral com os selecionados. Materiais básicos, formulários, regras, fluxos, responsabilidades, modos de conduta.
Documento pedagógico Escola do Olhar - primeiro curso de formação de mediadores. Janeiro, 2012	

Documento interno Escola do Olhar, 2013.

O programa de formação de mediadores foi o primeiro curso da Escola do Olhar e ao mesmo tempo uma estratégia para seleção de equipes que iriam atuar no educativo do MAR. Assim, além de se inserir no escopo dos programas de formação da Escola do Olhar, o curso também se apresentou como uma estratégia de seleção menos excludente, na medida em que oferecia aos candidatos um conjunto de saberes que poderiam ser incorporados à sua trajetória. O curso foi estruturado em dois blocos: programa ampliado e formação interna. O programa ampliado foi composto por duas etapas. Nesses encontros ocorreram debates sobre o museu a partir de um conceito trazido por Herkenhoff diretor cultural que se referia ao MAR como “um museu de processos”, o que na sua visão se diferenciava de um local de eventos. O MAR como museu de processos deveria estabelecer relações continuadas

com os seus interlocutores. Essas afirmações estabeleciam para nós da equipe de educação um princípio importante: nossas ações deveriam ser de constituições de vínculos e compromisso com os agentes com os quais estabeleceríamos diálogo. Na segunda etapa além de investigar as exposições inaugurais realizamos expedições com visitas técnicas ao: Museu da Maré, Complexo da Maré (RJ), Museu de Favela, Morro do Cantagalo (RJ), Projeto Morrinho na Comunidade do Pereirão, Laranjeiras (RJ), Igreja, ONG Casa Amarela e Pedra Lisa Comunidade da Providência (RJ), Instituto dos Pretos Novos, Gamboa (RJ), Jardins suspensos do Valongo, Cais do Valongo, Saúde (RJ) e Fortaleza e Morro da Conceição (Fortaleza do Morro da Conceição). A formação teve como centralidade a cidade (e não o museu) e os seus diferentes lugares que contribuam para a compreensão das diversas e complexas dimensões de construção da região portuária do Rio e de seus outros territórios. Também eram apresentadas as ações que já existiam na região envolvendo processos formativos e de experiência cultural e que também se posicionavam criticamente em relação a criação de um museu naquela região.

Deveríamos reconhecer a diversidade da experiência dos diferentes territórios que conformam a cidade para além de sua icônica paisagem e exuberância natural, reconhecendo a dimensão histórica constituída pela ação dos grupos e atores sociais da cidade que imprimem significado a partir de suas necessidades e lutas. Assim, construiríamos uma formação sensível e atenta à percepção e valorização das demandas social e da diversidade de manifestações culturais e artísticas em suas representações explícitas e implícitas. Seria importante reconhecer as contradições e diferentes modos de viver, atuar e transitar na cidade. Como os atores sociais das favelas, por exemplo, têm suas memórias e histórias apresentadas, tratadas e preservadas? O que podemos aprender com contextos sociais que são excludentes e violentos? Esses foram alguns dos debates impulsionados por aquele curso.

A visita ao Morrinho na comunidade do Pereirão (figura 4) contribuiu para a experiência de mediação que os futuros educadores desenvolveriam no MAR e também para a partilha com os artistas do Projeto, que resultaria na oficina de minimorrinho no pilotis do museu.

Figura 4 – Primeiro curso de Formação de Mediadores do MAR em visita ao Projeto Morrinho na comunidade do Pereirão (janeiro 2013)



Foto arquivo pessoal

## 1.7 – Minimorrinho

No seu primeiro mês de funcionamento, o MAR recebeu um volume muito intenso de público, impulsionado pela cobertura midiática. O primeiro movimento da equipe de educadores da Escola do Olhar foi se acomodar a dinâmica do espaço do museu e entender como atuar a partir desse fluxo. A relação com os públicos que visitavam o museu e eram recebidos nas galerias ou nas visitas educativas estiveram nas primeiras ações da Escola, forjando a metodologia-base da visita educativa: os grupos chegavam e eram acolhidos nos pilotis do museu, seguiam até a cobertura do edifício da Escola do Olhar no sexto andar para ter uma referência do local e dali era possível ver a obra de construção do túnel Marcello Alencar e também parte do Morro da Providência. Essa relação entre as obras de reformas urbanas e a primeira favela da cidade era ponto de partida para a mediação. A partir do sexto andar os grupos desciam a escada em espiral para o quinto andar onde acessavam o pavilhão de exposições pelo passadiço que conecta os dois edifícios. No pavilhão de exposições, eles seguiam com a mediação a partir dos roteiros construídos pelo educador com o grupo, levando em consideração os interesses daqueles últimos.

A conexão entre arte e educação sugerida na arquitetura que conecta os dois prédios (do pavilhão de exposições e da escola) era um exercício diário e muitas vezes difícil. A prática artística produz conhecimento e pode, a partir de experiências, promover processos de formação e construção de novos saberes. Já a educação está interessada em promover ambientes que permitam a instauração de um processo de

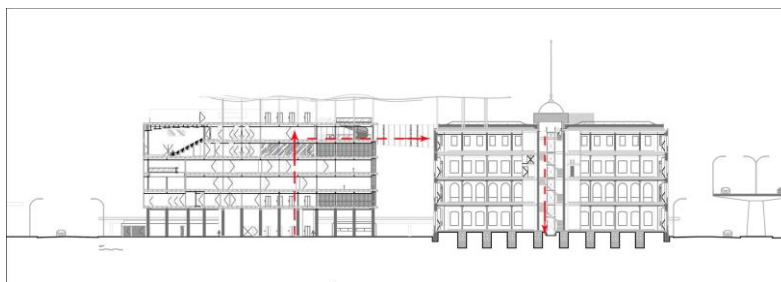
socialização e relação com o conhecimento que pode ocorrer de muitas formas diferentes. A criação desses espaços de conhecimento seria o caminho para a autonomia (FREIRE, 2005; 222) e emancipação como a compreende Jaques Rancière.

A emancipação é a saída da minoridade. Mas ninguém sai da minoridade social senão por si mesmo. Emancipar os trabalhadores não é fazer aparecer o trabalho como princípio fundador de uma nova sociedade, mas fazer os trabalhadores saírem do estado de minoridade, provar que eles pertencem à sociedade, que eles comunicam diretamente com todos num espaço comum; que eles não são apenas seres da necessidade, da queixa ou do grito, mas seres de razão e discurso, que eles podem opor razão a razão e construir sua ação como uma demonstração. (RANCIÈRE, 2003, p.90)

Nas visitas educativas observa-se o contexto e a experiência do grupo – seu local de origem, o tempo e percurso do deslocamento de seu local de origem até o museu, as impressões que os grupos tinham do espaço do museu. Não se tratava, de chegar a uma forma específica, mas de propor uma roda de conversa e partilha de experiências com os sujeitos atuantes, para que pudessem promover conexões e perceber a potência de suas ações como ativadores sociais. Paul Zumthor destaca que “mais do que falar, em termos universais, sobre a recepção do texto poético, da obra de arte ou da exposição é preciso perceber os entrelaçamentos da arte e da vida e reconhecer o que nesse entrelaçamento nos remeterá, concretamente, a um texto percebido e recebido como poético” (ZUNTHOR, 2007, p.25). Promover o ambiente favorável à compreensão desses entrelaçamentos era o objetivo junto aos públicos.

A exposição *Do abrigo ao terreno* estava no primeiro andar do Pavilhão de Exposição – último local acessado pelo público antes de retornar ao pilotis do museu (para compreender o fluxo de visitação no MAR ver ilustração 1). Além da maquete construída no local, a instalação era integrada pelas fotografias *pinhole* desenvolvidas em parceria com a artista Paula Trope.

Ilustração 1 – Fluxo de circulação público Museu de Arte do Rio



Fonte: arquivo MAR

Acompanhei o processo de construção Morrinho dentro da galeria desde as etapas de quebra dos tijolos até a pintura, inscrições e montagem. Nessa construção, que era trabalho e ao mesmo tempo brincadeira, o grupo de artista ia definindo não apenas a paleta de cores, e as inscrições e funções de cada tijolo, elaborando assim a cartografia da comunidade imaginada - suas áreas específicas de comércio, casas, quadra, bares e pontos de confluência. No meio da maquete havia um mini-teleférico feito com latinhas de metal que começava na favela e chegava ao Pão de Açúcar – uma distância quilométrica e acidentada de relevos e edifícios a princípio intransponível na cidade real (figura 5). A maquete é uma fabulação que transflui a favela na incorporação de elementos imaginados e vividos. Transfluir, segundo o pensador quilombola Negro Bispo é um ato de resistência que deriva da imagem do movimento das águas.

Como compreendemos a transfluência? Nós compreendemos a transfluência pelas forças das águas em superar os obstáculos. Ninguém consegue parar as águas. Mas a coisa mais bela que nos mostra a transfluência é como as águas de um rio aqui neste lugar que chamaram de Brasil, se misturam com as águas de um rio na África, se tem um oceano de águas salgadas no meio. O seja, através da evaporação as águas transfluem nos oceanos, ou através do subsolo, por baixo dos próprios oceanos. (BISPO, 2021, p.17)

Figura 5 – Vista da Maquete Morrinho instalada dentro da exposição “Do abrigo ao terreno” (2013)



Foto: Banco de imagens MAR

Os movimentos entre o imaginado e o vivido se misturam no Morrinho e convidam a seguir nessa transfluência entre o que representa e o que pode significar enquanto reconhecimento e identificação. A favela imaginada oferta as oportunidades de invenção de sociabilidades entre crianças, jovens e adultos cujo cotidiano é marcado pela ausência plena de direitos. Morrinho é também denúncia acerca da desigualdade social, dos direitos à moradia, serviços públicos e acesso ao território da



cidade. De acordo com a Redes da Maré do Observatório de Favelas:

O processo de construção da desigualdade social e territorial na cidade envolve vários elementos que vão se integrando e produzindo a realidade que temos. O primeiro elemento central, no caso do Rio de Janeiro, mas não só, diz respeito à questão habitacional: a cidade foi marcada por um processo de expansão acelerada da população durante décadas que não foi acompanhado de investimentos públicos e/ou privados em habitação popular. O fato gerou a explosão de autoconstruções nas áreas menos valorizadas, em geral, da polis: morros, mangues e regiões periféricas. Nesse processo, o Estado, além de não prover de condições dignas de moradias os trabalhadores, teve como postura histórica não reconhecer e visibilizar os territórios populares, em especial os favelados. Assim, até a década de 90, esses espaços não faziam nem mesmo parte dos mapas oficiais do município. (GUIA de Ruas Maré, 2014, p.9)

A atuação contra a invisibilidade e o estigma das construções que ocupam esses territórios é integrada pelo Morrinho não apenas na estrutura utilizada – o tijolo de barro vermelho, muitas vezes empregado em estado aparente nas comunidades – mas também nos enunciados presentes nas peças, que trazem de referências religiosas a frases e palavras que identificam pessoas, lugares, reivindicam direitos sociais, pautam questões ambientais, de violência e genocídio dos jovens negros.

Liberte-se / Praça Mariele Franco / Eu trafico arte / A favela é um problema social / Fé em Deus / Consciência / Um só sentimento / Amo minha pátria mas minha pátria não me ama tanto assim / Paz e amor / Sabedoria é para todos não espere / Mercado catumbi / Salgueiro / Meu átomo é a realidade que eu vivo, fazendo bem e usando a arte eu sobrevivo. (Textos retirados de blocos que integram a instalação do Morrinho no MAR)

No convívio com os artistas durante a montagem do trabalho propusemos realizar uma oficina para crianças e suas famílias nos pilotis no museu<sup>49</sup> para promover a cultura do brincar<sup>50</sup>, dialogando simultaneamente sobre as importantes questões trazidas pelo trabalho. Não se tratava de realizar uma atividade exclusiva para crianças; ao contrário, o objetivo era promover um espaço de experimentação a partir dos processos (quebrar os tijolos, pintar, definir o uso e montar o morrinho) que pautasse diálogos e reflexões sobre moradias dignas e serviços sociais básicos. E que

<sup>49</sup> Essa oficina também ocorreu em outros momentos como, por exemplo, em 2018 durante a movimentação da obra no pilotis do museu. Conferir: < <https://www.youtube.com/watch?v=OjtA-ZQ5xKI> > Acesso out. 2023.

<sup>50</sup> A brincadeira é um fenômeno cultural cuja essência é a liberdade e espontaneidade é, portanto, uma prática e aprendizagem social que envolve vocabulário, regras e modos de atuar compartilhado pelos brincantes. “A brincadeira é um fenômeno cultural que sintetiza os valores do grupo no qual se desenvolve. É impossível apontar claramente onde, quando e como ela surgiu. O certo é que pode ser encontrada em todos os grupos sociais. Sua essência é a espontaneidade e, seu teor, a liberdade. A brincadeira não se prende a amarras de nenhum tipo, inicia e termina quando seus participantes assim desejam. Tampouco resiste a imposições externas, pois os modos de brincar podem ser criados e recriados a qualquer momento.” (NEIRA, 2014).

contribuísse também para reconhecer os territórios de favela como locais onde “pulsam desejos, expectativas, ambições, demandas, competências, experiências, Vidas, acima de tudo. E cabe ao poder público reconhecer e dar conta de muitas dessas buscas e necessidades” (GUIA de Rumas Maré, 2014, p.11). A ideia seria promover uma experiência montável e desmontável que seria instalada temporariamente – durante um final de semana apenas – naquela parte “externa” do edifício.

No dia 9 de abril de 2013, a oficina transcorreu ao longo de um dia inteiro recebendo cerca de 100 pessoas (figura 6).

A oficina foi a primeira dos cursos livres do MAR, consistiu numa construção coletiva para a criação de uma mini maquete do Projeto Morrinho. No contexto da oficina os artistas e o público interagiram na criação da maquete, definindo o que construir e como ocupar o espaço da pequena comunidade (...) envolveu visitas a obra na exposição O Abrigo e o Terreno em processos de discussão sobre a casa, a rua, o espaço público, a brincadeira e o contexto social (...) foram organizadas em três momentos: exibição do documentário, apresentação da técnica de fazer as casinhas, atividade de pintura e construção coletiva do Morrinho. Os grupos mistos envolveram crianças, jovens, adultos e idosos numa atividade integrada e colaborativa. Realizada em quatro sessões sendo uma pela manhã e outras três a oficina com 15 participantes por sessão. Atendemos com inscrição 65 pessoas no curso livre e tivemos ao todo, entre adultos, crianças, jovens e idosos, a participação de cerca de 100 pessoas no decorrer do dia entre inscritos e não inscritos. (RELATÓRIO Gerência de Educação março-maio 2013)

Os participantes eram convidados a, além de quebrar tijolos, pintar os que já estavam transformados em módulos e definir a quantidade e o tamanho de portas e janelas, bem como a função em potencial de cada bloco na comunidade imaginada (uma casa, uma igreja, um bar, uma loja) (figura 7). À medida em que os participantes concluíam seus módulos, eles eram convidados a dispô-los sobre um monte de areia organizado pelo grupo de artistas ao redor de um dos pilotis. Com o intuito de “proteger” o piloti, para a realização da oficina ele era revestido com um papel pardo usado para embrulho em mercados. Ao redor dele era feito um monte de areia sobre o qual os blocos produzidos pelos participantes eram cuidadosamente colocados (figura 8). O papel pardo inicialmente pensado como proteção da edificação constituiu uma película das mais importantes nesse processo.

Figura 6 – Início da oficina minimorrinho quebrando os tijolos (abril - 2013)



Foto: Banco de imagens MAR

Figura 7 – Oficina minimorrinho processo de pintura realizada no pilotis do MAR (abril-2013)



Foto: Banco de imagens MAR

Figura 8 – Início da instalação oficina minimorrinho realizada no pilotis do MAR (abril - 2013)



Foto: Banco de imagens MAR

Enquanto os participantes terminavam seus blocos, Cirlan Oliveira inseriu uma pergunta no papel pardo: *O que o mundo precisa para ser melhor? Escreva aqui sua opinião* (figura 9). Os participantes começaram a registrar no papel pardo suas mensagens e assinatura e, no final da montagem, ele se transformou num “livro testemunho” dessa experiência. A escrita do público é um primeiro gesto participação que fricciona o lugar do público como agente/autor.

Figura 9 – Detalhe de papel pardo com inscrições envelopando a coluna do pilotis do MAR (nessa imagem já após a transferência da Maquete ao final da exposição Do Abrigo ao Terreno - 2013)

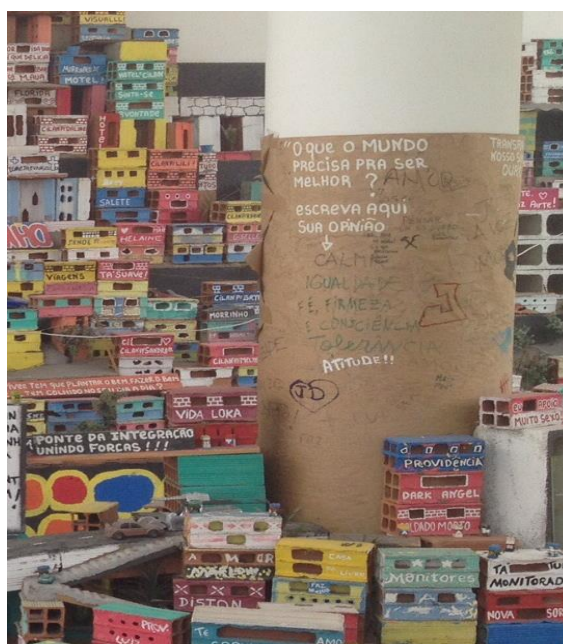


Foto: Banco de imagens MAR

O que seria apenas uma oficina de final de semana tornou-se um dos gestos inaugurais da Escola do Olhar. A oficina virou intervenção do público nos pilotis, espaço fora da galeria que detém, no entanto, as mesmas características daquilo que está dentro. A presença do minimorrinho nos pilotis gerou um importante tensionamento essa nova instalação se aproximava mais da maquete original no Pereirão do que a que estava presente dentro da exposição “Do abrigo ao terreno”. O minimorrinho restituiu a experiência de uso reintegrando o trabalho na dinâmica da vida, recusando a “aura” do objeto que integra um acervo e cujas funções são retiradas em prol da salvaguarda da memória.

Os pilotis são um dos traços marcantes da arquitetura moderna, pois elevam a construção liberando o pavimento térreo que tem o potencial de uso livre por pedestres e de comunicação com espaços externos. O edifício do Ministério da Educação (MEC) no Rio de Janeiro é o exemplo icônico dessa experiência na cidade do Rio de Janeiro; em museus destaca-se a presença de pilotis no Museu de Arte de São Paulo (MASP) e Museu de Arte Moderna no Rio (MAM-RJ) espaços de livre trânsito e usos diversos. Entretanto, os pilotis do MAR perderam esse potencial de praça e livre trânsito. Com a reforma da edificação, os pilotis foram fechados com um muro de vidro. A instalação do mini morrinho nos pilotis inscreve uma metáfora simbólica de uma das encruzilhadas presentes na conformação e experiência do espaço público carioca: o edifício sede do MAR, o primeiro no Rio a usar o sistema dos pilotis, pertence a uma terceira geração de ocupação da artéria da Avenida Rio Branco (sendo a primeira os palacetes inaugurais da via e a segunda dos primeiros arranha-céus oscilantes entre o ecletismo e o art déco) – o que retorna ao próprio tema da exposição inaugural, ao traçar questões da história da cidade. Mas, no que diz respeito a instalação nos pilotis propriamente dita, temos uma primeira duplicidade: ela torna **visível** (e essa é a palavra, no que ela indica uma experiência mutilada de sua totalidade) a contradição de, ao se tornar um museu – que supõe-se uma memória pública da sociedade –, esse espaço da praça do pilotis, para perfazer a narrativa de “guarda” implícita ao museu precisa ser fechado novamente (num mesmo momento em que se desenrolava na cidade a controvérsia entre manter ou retirar o gradeamento de outras praças, como, a Praça Tiradentes, por exemplo) por um paredão de vidro que deixa **contemplá-lo**, mas restringe o acesso que está condicionado a uma porta com a presença de um segurança uniformizado. Não obstante o Morrinho no pilotis ser, naquele momento, a única obra que prescindia da compra de um ingresso para ser acessada (uma operação mercantil de “aquisição” de cultura) mas não da passagem pelo segurança de terno que permanece próximo a

porta. A ocupação pelo Morrinho instila assim a segunda duplicidade: as comunidades, nascidas à força da exclusão – como na própria história da Rio Branco e seu entorno – reivindicam dentro desse lugar público que se tornou em certa medida fechado (conquanto visualmente franqueado) e potencialmente excludente o anseio pela partilha comum e justa do espaço público, pois ele transpõe para o vão livre a importância convival e de sociabilidade da praça na vida das comunidades pelos diversos usos que têm para ela em seu cotidiano.

A transparência aparentemente oculta a separação imposta que renega a função original do espaço de trânsito transformado em espaço fechado e guardado por segurança 24 horas. Essa barreira entre o ambiente interior e exterior impõe divisões sociais marcantes principalmente com relação à população em situação de rua, cujo acesso (apesar de não proibido só ocorria com muita mediação interna) é feito sob vigilância.

Com o minimorrinho, as visitas educativas ganharam um espaço de acolhimento dos públicos do museu, que, a partir daquele final de semana, tornou-se o ponto de partida das ações de mediação. A oficina/instalação do público virou desde então obra de acolhimento dos visitantes. Ao mesmo tempo, porém, acentua-se a divisão dos espaços: sua presença no vão livre denota a distinção entre aquele que acessa e aquele que passa pela rua e não se sente convidado a acessar. A mirada é de vitrine para o público que passa, lugar de espera e observação, é um portal e precisa ter transposto. O museu poroso não seria tão poroso assim?

### **1.8- O Pereirão vai ao MAR**

A experiência com os públicos do museu a partir do minimorrinho permaneceu contínua, por meio das conversas que conduzimos com o grupo. Em um dos acessos principais do morro do Pereirão fomos almoçar com os artistas para organizar a visita da comunidade ao museu. Já que o Morrinho estava em exposição no MAR era imprescindível fazer um convite às pessoas daquela comunidade. Nessa conversa, que contou com a presença de representantes da associação de moradores e da artista Paulo Trope, além do grupo de artistas e membros da ONG do Morrinho, construímos a estratégia de convite: uma vez que a comunidade não conta com serviço postal, as ruas e vielas não são cartografadas, ou identificadas e sequer constam no mapa da cidade.

Casas e ruas fazem parte da história cotidiana das pessoas e da cartografia da cidade. Por isso o seu registro cartográfico é indispensável. E, no caso das favelas, uma dimensão política da

maior relevância. Estar no mapa é ter uma marcação gravada, é ter o seu território reconhecido. Nossas ruas são os endereços de nossas moradas. É o lugar onde nossas vidas acontecem, repousam e encontram com outras vidas. Por isso é imprescindível que elas sejam identificadas, nomeadas e gravadas no mapa da cidade. (GUIA de Ruas Maré, 2014, p.15)

Na ausência de um território oficialmente cartografado<sup>51</sup>, o processo de engajamento da comunidade do Pereirão se deu por meio de cartazes distribuídos pela comunidade, mobilizando a associação de moradores e os próprios artistas para o fretamento de dois ônibus que sairiam de lá rumo ao museu para visitar a instalação do Morrinho na exposição. Para receber os moradores do Pereirão no MAR novamente a equipe da Escola do Olhar atuou com os artistas do Morrinho quebrando uma série de tijolos e produzindo blocos pintados que seriam ofertados durante a visita aos moradores. Ao receber as peças pintadas, cada um faria as inscrições que quisesse e inseriria na maquete do Morrinho dentro da exposição “Do Abrigo ao Terreno”. Os blocos quebrados e pintados foram deixados próximos à instalação. No dia da visita 6 de julho de 2013 o grupo foi recebido na maior sala da Escola do Olhar para uma conversa e um café com os artistas e a equipe do museu. Na sequência o grupo se dirigiu para uma visita às exposições e, ao chegar na galeria onde estava a instalação do Morrinho, foram convidados a pegar os blocos quebrados e pintados e inserir suas mensagens (figuras 10 e 11).

Figura 10 – Intervenção com moradores do Pereirão procedendo com inscrições nos tijolos dentro da exposição “Do abrigo ao Terreno” (2013)



Foto: Banco de imagens MAR

<sup>51</sup> É importante salientar que a cartografia social pode existir independentemente da cartografia oficial. Ver, por exemplo, os programas desenvolvidos pela Redes da Mare como Censo da Maré, Guias de Rua e Marégrafias disponível em: < [https://www.redesdamare.org.br/br/publicacoes?download\\_tipo\\_id=13](https://www.redesdamare.org.br/br/publicacoes?download_tipo_id=13) > Acesso fev. 2024.

Figura 11 – Intervenção com moradores do Pereirão procedendo com inscrições nos tijolos durante a visita na exposição “Do abrigo ao Terreno” (2013)

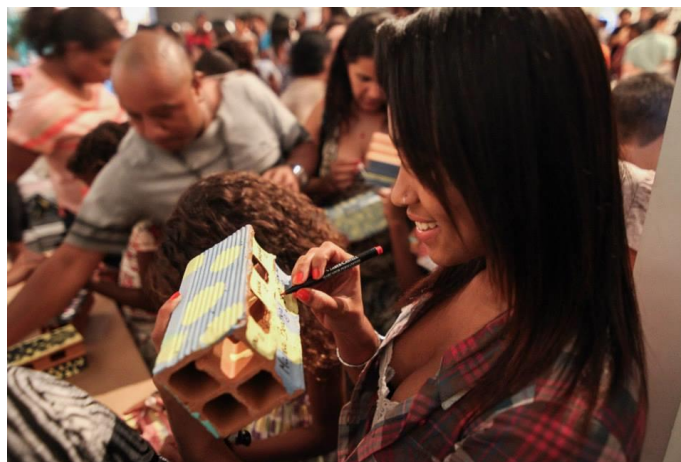


Foto: Banco de imagens MAR

Na medida em que a comunidade se aproximava da mesa dentro da galeria, pegava os blocos e começava a inserir suas mensagens, o espaço se transformou, com uma intensa movimentação de pessoas que inseriam novos blocos na Maquete. Os novos blocos espalhados nas mãos dos moradores incorporaram novos sentidos ao trabalho e reintroduziam sua dimensão de uso. A comunidade que tem seu cotidiano no Morrinho do Pereirão, aqui a fundamenta com novas afirmações, feitas nessa maquete criada para a exposição “Do abrigo ao Terreno”.

O Morrinho exposto em “Do Abrigo ao Terreno”, com ação da comunidade do Pereirão, transformou-se em uma obra/ação que deixava de ser contemplada, para receber a performatividade dos moradores, que interagiam e incorporavam naquela instalação novas peças, nomes e marcações (afora promover um deslocamento radical frente a relação com o objeto artístico e seu discurso convencionalmente estruturado em parâmetros e categorias metalinguísticas do vocabulário da Teoria da Arte e que durante muito tempo eram o cerne do que se retransmitia hierarquicamente em “visitas educativas” como valores adequados para a leitura de um trabalho – a transformação do Morrinho como processo da comunidade coloca nossa percepção sobre a obra para além, por exemplo, de problemas estritos da forma). O Morrinho movimentou o MAR! A experiência de incorporação das novas peças ocorreu num sábado dia de grande visitação no museu e a movimentação do grupo de moradores gerou uma verdadeira catarse no espaço expositivo (figura 12). A obra era escalada, movimentada e alterada na frente de todos, ganhava novos elementos na medida que



as 140 pessoas participantes dessa visita<sup>52</sup>, inscreviam suas mensagens, nomes (figura 14) e outros textos nos tijolos previamente preparados e subiam na obra para incluir mais Pereirão (figura 13). Brincavam com a maquete no museu.

Figura 12 – Intervenção dos moradores do Pereirão com a inserção dos tijolos na Maquete do Morrinho dentro da exposição “Do abrigo ao Terreno” (2013)



Foto: Banco de imagens MAR

Figura 13 – Cirilan Oliveira inserindo tijolos durante intervenção com os moradores do Pereirão na Maquete do Morrinho dentro exposição “Do abrigo ao Terreno” (2013)

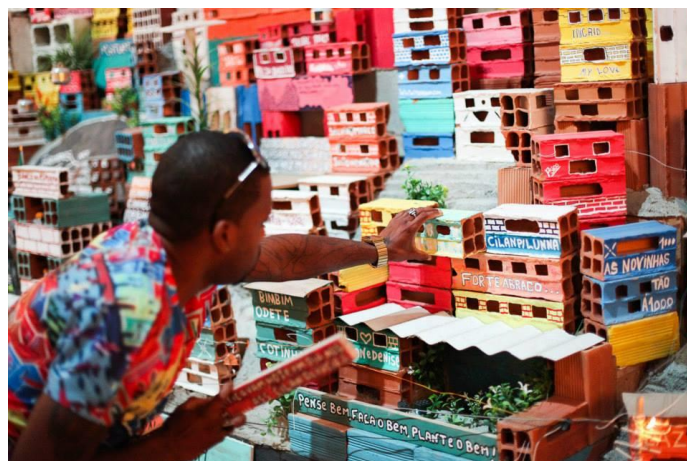


Foto: Banco de imagens MAR

---

<sup>52</sup> Relatório trimestral Escola do Olhar, maio-agosto 2013.

Figura 14 – Dona Odete moradora da comunidade do Pereirão (avó de Cirlan) com o bloco que contém seu nome e apelido durante intervenção dos moradores dentro da exposição “Do abrigo ao Terreno” (2013)



Foto: Banco de imagens MAR

A experiência foi pulsante, e a meu ver apontou um caminho possível para as operações educativas e curatoriais experimentadas no museu com seus públicos. Os moradores do Pereirão, ao intervir e se relacionar com a instalação da mesma forma como faziam na maquete original presente na comunidade, emprestavam corpo, intencionalidades e davam forma à obra no museu. Na operação resultante desse gesto, organizam-se os princípios dos conceitos de participação e performatividade com conexão direta às proposições de Hélio Oiticica que com seus Parangolés (1965-1979) incorporava os participantes e seus movimentos em derivações estéticas propostas pelo artista. No convívio com os moradores do Morro da Mangueira, Oiticica cria os Parangolés, conforme escreveu o artista em 1966:

É muito mais do que um termo para definir uma série de obras características: as capas, estandartes e tendas; *Parangolé* é a formulação definitiva do que seja a antiarte ambiental, justamente porque nessa obra foi-me dada oportunidade, a ideia de fundir cor, estruturas, sentido poético, dança, palavra, fotografia – foi o compromisso definitivo com o que defino por totalidade-obra (...) *Parangolé* é a antiarte por excelência; inclusive pretendo estender o sentido de “apropriação” às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim – coisas que seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação – seria um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte etc., e ao próprio conceito de exposição – ou nós modificamos ou continuamos na mesma. **Museu é o mundo [grifo nosso]**; é a experiência cotidiana. (OITICICA, 1989, p.79)

Os Parangolés foram apresentados pela primeira vez na exposição Opinião

65<sup>53</sup>, no bloco-escola do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Nessa exposição Oiticica chegou no prédio com os moradores do Morro da Mangueira vestidos com os Parangolés e ao ritmo do samba. Muitos deles eram passistas e ritmistas da Escola de Samba e o próprio artista integrava o grupo, usando fantasias de carnaval que também experimentava nos desfiles em suas apresentações como passista da Escola. Entretanto, naquela ocasião como aponta o artista José Roberto Aguilár o grupo foi impedido de entrar no espaço expositivo.

Comentaremos o fato de a direção do MAM não permitir a exibição da 'arte ambiental' no seu todo. Não foi possível a apresentação dos passistas, comandados por Hélio Oiticica, no interior do museu, por uma razão que não conseguimos entender: barulho dos pandeiros, tamborins e frigideiras. Hélio Oiticica, revoltado com a proibição, saiu juntamente com os passistas e foram exhibir-se do lado de fora, isto é, no jardim, onde foram aplaudidos pelos críticos, artistas, jornalistas e parte do público que lotavam as dependências do MAM. (AGUILAR, apud STRECKER, s.d.)

Em 1966, os ritmistas foram proibidos de adentrar no museu, e Oiticica já convoca a compreender o museu como o mundo, a estar atento aos elementos do cotidiano como capazes de promover a experiência estética e artística. Essa convocatória do artista, encontrará ecos nas revolucionárias operações que Paulo Freire descreverá na *Pedagogia do Oprimido* (escrito em 1968) e estará também nas bases de uma virada importante na compreensão do papel social dos museus, que precisarão se mostrar atentos à realidade de seus territórios e em diálogo com suas comunidades (Mesa de Santiago, 1972).

Em 2013, ecos dessas fundamentais experiências estavam presentes na construção do MAR. É importante destacar que o Diretor Artístico do MAR Paulo Herkenhoff em diferentes momentos fundamentara o projeto do MAR nas funções básicas de um museu (coleccionar, preservar, pesquisar e comunicar), princípios que se tornaram marcantes em sua trajetória principalmente a partir da participação em

---

<sup>53</sup> A exposição tinha como referência o espetáculo musical/teatral com Zé Ketí, João do Vale e Nara Leão, que estreou em dezembro de 1964 com a direção Augusto Boal. No espetáculo os três artistas eram personagens de si mesmos, por meio dos diálogos, leitura de cartas autobiográficas e canções traziam para a centralidade do palco os desafios a desigualdade social brasileira, as mazelas que afligiam os migrantes que se dirigiam aos grandes centros urbanos e os problemas sociais presentes nos morros e favelas da cidade do Rio de Janeiro. "Podem me prender/podem me bater/que eu não mudo de opinião/daqui do morro eu não saio não" de Zé Ketí contundente denúncia dos processos de remoção das favelas do Rio então efetuados pela política de Carlos Lacerda. Teciã também críticas a ditadura militar instalada menos de um ano antes em abril de 1964. O espetáculo deu origem ao grupo de teatro Opinião, uma das principais manifestações culturais de resistência do período. Sobre o grupo ver: COSTA, Armando, VIANNA FILHO, Oduvaldo, PONTES, Paulo. Opinião: texto completo do "show". Rio de Janeiro. Edições do Val, 1965.

encontro do ICOM realizado nos anos 1980 em Buenos Aires, na Argentina<sup>54</sup>. O museu como espaço *em relação* apresentava-se, a partir das falas de Herkenhoff como uma importante diretriz mas, ao mesmo tempo, precisava ser pavimentado como um campo aberto de disputa e mediação para instituir espaços não tutelados da presença e ativação dos públicos para atribuir sentidos e usos como aquilo que produz a construção de singularidades. Disto podemos depreender como receber a comunidade do Pereirão foi um ponto estruturante dos processos educativos e das singularidades enunciadas para o MAR a partir da Escola do Olhar. O próprio Morrinho em Laranjeiras havia sido espaço de formação da equipe de educadora(e)s durante o processo de preparação e abertura do MAR. Tudo isso sinalizava alguns caminhos possíveis para o novo museu. Um espaço instituído pelos públicos e que se molda à luz dessas intervenções. O Morrinho revela para o MAR a potência dos pilotis como lugar de experiência, a exposição como ambiente de relação e forja a maneira como a programa de educação que ali tem lugar começa a se estabelecer.

Instalar o Morrinho e considerá-lo uma obra permanente do museu foi um gesto simbólico de aproximação do museu com o público da região. A instalação ser nos pilotis, no espaço mais próximo da ideia de rua que o MAR tem, inaugurou o uso do espaço como um uso político de relação com os públicos. E desde então o pilotis deixou de ser somente aquela área arquitetônica, vão livre, pra ser um território tomado pela vocação do museu de se relacionar com o público para fora do cubo branco, inclusive com a região que o museu pertence que é a Pequena África (DINIZ, apud PAIVA, 2021, p.32)

A presença do minimorrinho e posteriormente a transposição da instalação teria potencial para transfluir o museu? Há uma série de intersecções em jogo, entre público-educador-artista-obra e experiências pessoais (individuais e coletivas) que promovem a meu ver processos experimentais e transfluídos no museu. A vitalidade do Morrinho está do lado de fora na relação com o cotidiano, nas oportunidades que oferece de promover com a discussão sobre violência de estado, ausência de política pública e serviços básicos em determinados territórios da cidade. A ação educativa com a oficina e a intervenção com a comunidade, ao mesmo tempo em que devolveia ao Morrinho o seu estágio inaugural de uma experiência do brincar, reforçava questões presentes na exposição sobre direito a ter uma casa e contribuía para superar visões distorcidas sobre como são e vivem as populações dos territórios de favela.

Em 2018, foi realizada uma grande intervenção na instalação visando sua

---

<sup>54</sup> Ver Palestra com Paulo Herkenhoff - Arte: História, Crítica e Curadoria (PUC/SP): < <https://www.youtube.com/watch?v=xls-a3sPTZ8> >. Acesso nov. 2023.

manutenção e reorientação da obra nos pilotis do MAR, alterando o seu posicionamento e ponto de vista em relação à Praça Mauá. Anteriormente voltada para a parte interna dos pilotis do museu, a instalação passava a ser vista de frente pelo público que acessava o espaço implicando em uma nova forma de apreensão do trabalho direcionado para a Praça Mauá. Essa posição amplia aspectos de visibilidade do trabalho, que passa a ser visto de frente também pelos transeuntes da praça, ampliando assim suas possibilidades de relação com as pessoas que não entram no museu.

Esses dois espaços diferentes encontram-se pela visualidade – finalmente – conectados, talvez minimizando a fratura imposta pelo muro de vidro que impede a experiência plena dos pilotis, abalando as fronteiras entre interior e exterior. Esse fato típico da modernidade na arquitetura que no MAR permanece vedado por um muro de vidro detém, portanto, uma dupla e intrigante relação com o espaço público à sua frente. Como dissemos, a integração da edificação com a paisagem urbana aparentemente oferece outras perspectivas de trânsito e circulação, lançando mão desse elemento: propostas inovadoras e singulares como os *Domingos da Criação* (1971), realizados pelo crítico e historiador da arte Frederico Moraes nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde ele atuava então como coordenador de cursos, assinalam uma experiência marcante e radical das relações entre “arte, educação, festa ou manifestação, tudo isso e nada disso (...) exercícios experimentais de todos os sentidos; acontecimentos muito vivos e ligados ao espírito experimental da época”. (GOGAN, 2017, p. 4). Mais recentemente, exposições como *Marquise: MAM e nós no meio* (2018) no MAM-SP propôs a interessante articulação entre o que ocorria nos espaços expositivos internos do museu e a dinâmica cultural que movimenta a marquise como os grupos de culturas urbanas e famílias nos seus momentos de lazer no Parque do Ibirapuera<sup>55</sup>.

No caso do MAR, o Morrinho nos pilotis, sua contiguidade em livre trânsito com o espaço público anexo segue interdita: ainda é preciso atravessar o portão para ver de perto a obra. Entretanto sua instalação inaugurou uma ação que reconheceu os pilotis como espaço de experiência, cujos desdobramentos foram importantes para a aproximação do programa educativo do MAR com a cena das culturas urbanas e periféricas da cidade tais como: as experiências com o hip hop e passinho (que serão abordadas no próximo capítulo). Compreendo que as experiências educativas desenvolvidas com o Morrinho e seus moradores, foram determinantes para tais

---

<sup>55</sup> Sobre a exposição Marquise: MAM e nós no meio ver < <https://mam.org.br/exposicao/a-marquise-o-mam-e-nos-no-meio#sobre> > Acesso out. 2023.

desdobramentos. Porém é inquietante saber que até outubro de 2023, de acordo com a Gerente de Museologia do museu Andrea Zabrieszsch dos Santos a instalação integra o acervo num processo de comodato, isto é, não foi incorporada permanentemente instituição (o que presumivelmente não a integra completamente ao acervo do museu e dilemas sobre conservação, catalogação, pesquisa e guarda de um objeto). Uma das estratégias defendida pelo então diretor do MAR Paulo Herkenhoff era a constituição de um acervo para o MAR, segundo o diretor:

O Rio precisa de um museu que está a altura da tarefa civilizatória de um museu. A primeira tarefa de um museu é colecionar. Qual museu do Rio está colecionando? (...) Tudo aqui tem sentido. Se você me perguntar sobre qualquer obra que você viu, eu vou lhe explicar porque ela está na coleção, porque ela está na exposição e porque ela está naquela posição na exposição. Eu não prego uma obra na parede sem saber que obra é essa, qual seu sentido histórico, qual é sua relação em uma exposição. (CIPRIANO, 2013)

Por que a obra *Morrinho* não foi adquirida pelo MAR? O que levou a escolha mesmo após o museu completar 10 anos em mantê-la sob comodato? Quais são as implicações da não aquisição da obra permanentemente para o acervo do museu? A visita dos moradores da comunidade do Pereirão a meu ver foi um importante gesto de performatividade de público atuando sob o trabalho instalado na galeria, interferindo na sua constituição, acrescentando novas peças, nomes e testemunhos a obra. A cena carioca presentificada pela obra nos pilotis, criando um espaço de acolhimento e pertencimento de parte do público visitante foi, entretanto, insuficiente para garantir sua presença permanente na coleção.

## **CAPÍTULO 2**

# **QUANDO O PASSINHO OCUPA O MAR: O CORPO PERFORMÁTICO DO PÚBLICO**

## 2- QUANDO O PASSINHO OCUPA O MAR: O CORPO PERFORMÁTICO DO PÚBLICO

### 2.1- Exercício de fabulação 2

*Era uma sexta-feira de sol na Praça Mauá. Desde a inauguração do MAR a Escola do Olhar havia estabelecido uma parceria continuada com a Secretaria Municipal de Educação da Cidade do Rio de Janeiro (SME). Entre terças e sextas, um número significativo de estudantes das escolas públicas municipais realizavam, por meio dessa parceria, visitas educativas ao museu. A definição de quais escolas, grupos ou projetos faria a visita ficava a cargo da coordenação de extensão da SME e sua equipe, que mantinha com a Gerência de Educação do MAR uma agenda de reuniões mensais para edificar as oportunidades educativas presentes nas exposições do museu. Nessas reuniões, apresentávamos o que estava planejado para o próximo período, bem como, os principais eixos conceituais das exposições em cartaz e que seriam inauguradas. Era com base nas possibilidades de relação dos conteúdos presentes no museu – sua programação expositiva, educativa e cultural – que a equipe da Secretaria de Educação da cidade do Rio de Janeiro definia quais escolas e turmas fariam a visita. Naquele período um dos eixos prioritários de ação da SME privilegiava escolas cujo rendimento havia sido considerado abaixo do esperado. Essas escolas então integravam um projeto denominado Fénix, que visa desenvolver o potencial dos alunos a partir de diferentes estratégias de intervenção e fomento, muitas delas relacionadas à promoção de oficinas culturais e artísticas. Diversas escolas integrantes desse projeto visitaram o MAR durante o mês de agosto e naquela tarde de sexta-feira não seria diferente.*

*Integrava a rotina dos educadores, no processo de visita educativa com escolas, uma metodologia dividida em três etapas, o acolhimento, a visita e a despedida. A primeira delas o acolhimento é o momento de chegada, em que o grupo é recebido, no museu e onde ocorre o primeiro encontro com o educador. Normalmente uma roda se formava, seguida de uma dinâmica de apresentação tanto dos alunos para o educador quanto do educador para os alunos. Sempre considerei esse momento como dos mais importantes numa visita educativa, quando é possível acolher o grupo, sentir suas expectativas e interesses, reconhecer seu percurso até o museu e quais os elementos que o impulsionaram ou chamaram sua atenção, o que foi descoberto e o que era estranhamento. Como cada um chegava até ali e o que trazia consigo. É importante numa visita mediada acolher o que o grupo traz consigo e*



*construir espaços de diálogo que possam ser elaborados levando-se em conta os interesses, histórias e experiências.*

*No acolhimento de uma visita, os encontros são quase efêmeros, duram o tempo do primeiro contato, uma conversa sobre alguma curiosidade sobre o objeto exposto ou tema presente nas salas expositivas. Durante o tempo da chegada e deslocamento até o espaço interno do museu. Esse encontro pode ser poético, gentil ou questionador. E é definidor do que está por vir.*

*Os educadores do MAR eram orientados a partir das memórias afetivas e das experiências do grupo, bem como, dos interesses do professor para construir a visita. Antes do dia da visita, o educador entrava em contato com a escola e, a partir de um roteiro rápido de perguntas, identificava os interesses educativos: havia de partida alguma exposição de interesse? Vinham para o museu como parte de algum projeto da escola em andamento? Havia se preparado ou estavam pensando nos desdobramentos da visita em sala de aula? O que gostariam de ver e saber durante a visita? Qual o perfil do grupo e suas expectativas? Com essas informações iniciava a elaboração da proposta de roteiro com obras, salas visitas e assuntos trabalhados. Entretanto, no dia da visita o roteiro poderia mudar, fosse em função de uma proposta do professor ou educador, fosse em função de uma curiosidade do grupo manifestada no momento do acolhimento.*

*Naquela sexta-feira a educadora Natália Pereira preparava-se para receber um grupo da Escola Municipal Estados Unidos que fica no bairro de Catumbi. A viagem não demora muito: até o MAR são cerca de 15 a 20 minutos de ônibus. No momento do início da visita da Escola Estados Unidos, Natália Pereira identificou que alguns alunos gostavam de dançar passinho e convidou o grupo para uma rápida apresentação nos pilotis do MAR. Natália, que na época estagiava no museu, era poucos anos mais velha que o grupo e, assim como eles, também conhecia a cultura da cidade com o funk e o passinho e fez do acolhimento uma roda. Os alunos de uma escola, Escola Municipal Ceará, que fica em Inhaúma a pouco mais de 40 minutos do museu, também iniciavam sua visita. Havia feito acolhimento com outro educador e preparavam-se para acessar o pavilhão de exposições quando ouviram a animação do grupo da roda de passinho.*

*Os educadores então decidiram envolver o Passinho na visita e propuseram que os dois grupos se encontrassem no final do percurso novamente nos pilotis para um desafio de Passinho entre as duas escolas. Encerrada a visita, os grupos se encontraram, armou-se uma grande roda e o som das palmas e cantos impulsionaram*

*os dançarinos das duas escolas em desafios que movimentaram a batalha. Lembro-me até hoje de sair do elevador escutando: Vai Lorraine! Vai Lorraine! Me desloquei até o grupo entrei na roda e comecei a ligar para as equipes do museu (curadoria, comunicação, administração e educativo) para descerem, pois estava acontecendo uma roda de passinho do MAR!*

No capítulo anterior abordei a relação dos públicos com o museu tomando como caso de estudo as relações articuladas com o Projeto Morrinho, com os educadores e os moradores do bairro do Pereirão, que considerei um dos gestos inaugurais do programa educativo do MAR promovido pela Escola do Olhar. Com o Morrinho implicamos a ocupação do museu desde a compreensão dos pilotis como espaço de experiência, ação e exposição, mas também nas relações e contradições envolvidas com a implantação do projeto do MAR na zona portuária do Rio de Janeiro. Os gestos de intervenção proporcionados pela oficina com público geral no final de semana, ação cotidiana no fazer da educação em museus, ganhou fôlego no momento em que permaneceu instalada nos pilotis mesmo após o encerramento dessa atividade. A intervenção, testemunho da ação educativa, implica todos os públicos do museu (interno e externo), inclusive daqueles que apenas passam na frente do MAR.

No presente capítulo elenco uma nova experiência narrada em primeira pessoa que ganha, entretanto, a companhia de outras vozes, por meio do diálogo com Hugo Oliveira pesquisador de dança, educador e morador do Morro da Providência (vizinho do museu) e com o Professor da educação básica da cidade do Rio de Janeiro Ricardo Jaheem.

## **2.2- “Meu corpo no museu” – o educador em ação**

“Meu corpo no museu” era o nome dado a um outro eixo de visitas educativas do MAR, cuja metodologia de consistia em perceber potenciais relações do corpo no museu. Como se movimentam, interagem com o corpo obra, atuam e articulam o espaço expositivo com presenças e gestos. Segundo Simas e Rufino (2018) o saber do corpo produz conhecimento: os povos africanos operam com outras epistemologias que reivindicam o saber a partir da voz e do corpo – “é através da existência do corpo como um suporte de saber e de memória que vem a se potencializar uma infinidade de possibilidades de escritas, por meio de performances, de formas de ritualização do tempo/espço e conseqüentemente de encantamento da vida.” (2018, p.50). Como nos ensina Leda Maria Martins, ao analisar o evento-corpo e o evento-palavra, a filosofia africana ancora-se na performatividade oral, que é o lugar por excelência da

inscrição do conhecimento trazido na travessia do Atlântico. O corpo cuja tentativa fora de subjugar, apagar e esvaziar da condição humana pela barbaridade do processo de escravização é também espaço de resistência, memória e ressignificação, a voz e o corpo, ecoam os saberes e promovem a reconexão: a oralitura preserva o saber e se impõe a tentativa de silêncio e esvaziamento.

Grafar o saber do corpo em performance no espaço expositivo foi um dos convites realizados pela equipe de educação. Quais eram os corpos que chegavam ao museu? Que conhecimentos e vivências traziam? Quais as fricções podiam impulsionar naquele espaço? Nesse sentido, o eixo de visita convocava os educadores a desenvolver propostas com os públicos que estivessem atenta às possibilidades de reconhecer o corpo no espaço do museu, ativar seus saberes a partir da performance, atuar de forma crítica no reconhecimento dos corpos que estão presentes e como se movimentam no museu (e como o próprio corpo como educador era percebido dentro do museu). Quais era os corpos visíveis ou invisíveis dentro do museu? Quais gestos e ações são importantes e ou autorizados que encontram reconhecimento no espaço?

Na publicação educativa da Escola do Olhar (2015) o eixo de visita é assim descrito: “refletir sobre as questões do corpo na arte, na sociedade e no museu. Discutir as formas de representação e construção dos corpos e sobre as relações individuais e coletivas com o espaço” (MELO, 2015, p.14). O corpo em fricção com o museu era assunto desdobrado fosse em relação ao edifício, a exposição, as obras ou ao ambiente. “O corpo em performance é o lugar que curvilineamente ainda e já é, do que pôde e pode vir a ser, por sê-lo na simultaneidade da presença e da pertença. Um já ter sido no em vir, no revir e no em ser.” (MARTINS, 2021, p.213). O saber da experiência corporificada, encontra no museu muitos lugares de ativação. O corpo do educador é importante, mas não só dele, temos também os profissionais ligados a limpeza, manutenção e montagem, atendimento de orientação de público (equipes de bilheteria, guarda volumes, recepção e educação) além de profissionais ligados a gestão administrativa, financeira e segurança. Nos museus de arte, meu campo de atuação e pesquisa, são raras as vezes que os corpos desses trabalhadores têm visibilidade, diferente de outros sempre em evidência - equipes de pesquisa, direção e curadoria.

Indígenas e descendentes de indígenas podem entrar no museu somente como vigias, faxineiros/as, caixas, mediadores/as ou testemunhas cuja fala é reproduzida num dispositivo museal, mas não como criadores/as da exposição. Pois o poder não pode exhibir mecanismos com os quais ele fabrica trabalhadores/as irregulares para explorar. (VERGÈS, 2023, p.70)

Atuando atentos a essas invisibilidades os artistas Antonio Gonzaga Amador e Jandir Jr. criaram a empresa de performance *Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda.*, cuja ação implica em propor uma série de performances, nas quais fazem referência aos profissionais de segurança em instituições culturais de arte. Performando com a postura dessas equipes e vestindo seu “uniforme” - camisa branca, terno, gravata e sapatos pretos – os artistas intervêm nos espaços institucionais da arte, bienais, museus, centros culturais e galerias de arte. Diferente das equipes de segurança cujo posicionamento no espaço consistem em não ser notado, estar atento às movimentações e a vigilância das obras em exposição. *Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda* se posicionam, em muitos casos, à frente de obras de arte, de costas para os públicos ou com olhos fechados fingindo dormir. Suas intervenções “minam um campo onde as estruturas de nossa formação vão explodindo sob nossos pés: o racismo institucional, a exploração dos trabalhadores, o precarizado, a persistência sinistra da escravidão”<sup>56</sup>. Mas não só as performances se inscrevem no espaço visibilizando os numerosos mecanismos e sistemas em operação para que um museu, espaço cultural ou galeria possam existir (figura 15). Temos as obras, o curador que escolhe as obras, o arquiteto que pensa o espaço, mas também a pessoa dos serviços de limpeza e manutenção que mantém o ambiente em funcionamento além dos públicos, que se relacionam com os objetos numa multiplicidade de formas.

Pode parecer num primeiro momento que as performances são sobre segurança mas as performances não são sobre segurança e trabalho, elas são sobre um sistema que tem diversos agentes e nós somos um dos agentes desse sistema - na performance fazemos uma prática artística e outros agentes desse sistema começam a performar com a gente.<sup>57</sup>

Esse estado de atenção a todos os corpos e atores envolvidos no museu nos trabalhos Antonio Amador e Jandir Jr. estão relacionados a atuação que exercem como educadores. Entre 2013 e 2017 Amador e Jr. integraram as equipes de educação do MAR e, no momento da elaboração dessa dissertação, continuam a exercer juntamente com sua produção artística o trabalho com educação em instituições culturais na cidade do Rio de Janeiro.

Trabalhar com educação me formou para trabalhar com performance, a primeira coisa que eu levo do processo como educador e que implica muito na minha prática de arte é o processo de escuta. Quando você percebe que consegue articular a mediação e a escuta

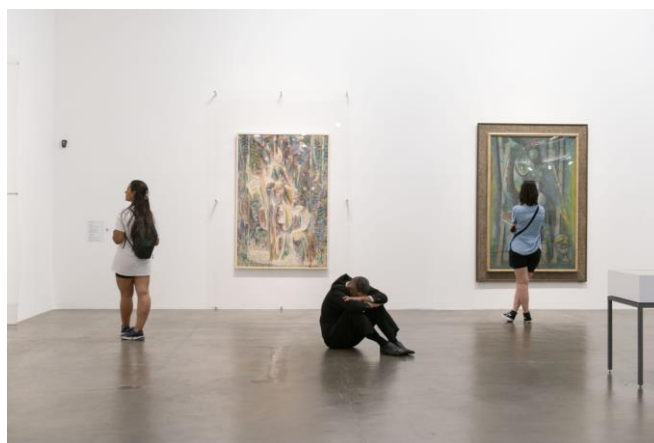
---

<sup>56</sup> Albuquerque, Igor. Amador e Jr. Segurança Ltda. 35 Bienal de São Paulo. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/amador-e-jr-seguranca-patrimonial-ltda/> > Acesso: out. 2023.

<sup>57</sup> Antonio Amador em entrevista para Janaina Melo – 09/01/2024

you don't do it only with people, but also with objects, with drawing for example listening until where it goes. I learned this in educational processes - when a teacher wanted to go to an exhibition in Rio and the students for a video exhibition. How to mediate this? How to deal with desires, anxieties, frustrations and joys? This informed me a lot in this practice of performance. When I am in performance until that point I manage to develop a listening practice. This listening that I learned in education, not in words, this perception of the body closing a little or the gaze changing I learned in the museum.<sup>58</sup>

Figura 15 – Performance *Sit-in* Amador e Jr. Segurança Patrimonial na 35 Bienal de São Paulo – Coreografias do impossível.



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, foto Levi Fanan

O educador em visita cria dinâmicas de corpos no espaço do museu; a escuta atenta a que se refere Amador é o que permite ao educador no processo da mediação instaurar com o grupo uma oportunidade de diálogo, presença e relação que é única e inédita. Uma visita é, portanto, um espaço aberto a multiplicidade de acontecimentos e uma atenção infra-fino como pontua Antonio Amador e que pode gerar fraturas, desvios de rota supostamente prevista, criando surpresas e diálogos não imaginados. O fenômeno acionado por essa experiência parte do contexto e da situação apresentada (uma visita educativa) mas ultrapassa o curso comum dos acontecimentos, uma vez que, produz novas formas de ação no espaço expositivo e ao fazê-lo modifica e marca o conhecimento.

Os corpos tecem práticas no e com o museu se movendo de forma tática, forjando aberturas e modos de *fazersaber* informados por outras lógicas, interesses e desejos que não aqueles unicamente sujeitados a lei do lugar. “Aí vai a caçar. Cria ali surpresa. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia” (CERTEAU, 2014, p. 95). Os movimentos dos corpos e as redes de significação com eles tecidas

<sup>58</sup> Antonio Amador em entrevista para Janaina Melo – 09/01/2024

são da ordem do imprevisível, das surpresas, dos movimentos não autorizados. (BOING, 2016, p.78)

É o que acontece na visita conduzida pela educadora Natália Ferreira com a Escola Municipal Estados Unidos. A educadora acolheu o grupo perguntando sobre seu interesse e a resposta dada foi: nós gostamos de dançar passinho. O passinho não estava no museu, ele chega por meio dos estudantes e ganha espaço com a escuta atenta da educadora. Tratava-se, portanto, de algo novo, inesperado, que a educadora acolheu e incorporou a sua mediação, compreendendo que aquela manifestação representava o grupo, tendo assumido de partida que ela deveria ser o ponto primeiro de ação. O passinho era algo presente também no cotidiano da educadora, fazia parte de suas vivências e ela tece a mediação a partir de si. Num processo experimental e performático que não seguia um roteiro prévio, mas que dialogava com os princípios do eixo de visitas “meu corpo no museu”, os corpos, acionados pelo passinho, resignificaram a visita criando um outro espaço de experiência com o museu. Natália Ferreira encontra por meio do passinho um ponto de conexão de semelhança. O filósofo Walter Benjamin aponta que “um olhar lançado à esfera do ‘semelhante’ é de importância fundamental para a compreensão de grandes setores do saber oculto” (BENJAMIN, 1994, p.108). A semelhança permite a constituição de um ambiente favorável para a troca e o diálogo: é na conexão pela semelhança que emerge o terreno comum a partir do qual os agentes envolvidos, educador e estudantes em visita podem desenvolver uma experiência de fato coletiva comum. As “semelhanças das quais não temos consciência, ou que não são percebidas de todo, são como a pequena ponta do *iceberg*, visível na superfície do mar, em comparação com a poderosa massa submarina” (BENJAMIN, 1994, p.109).

A visita e ativação proporcionada pelo grupo de alunos da Escola Estados Unidos introduz no MAR uma dinâmica de indisciplina, isto é, uma ruptura ao que poderia ser compreendido como um padrão de visita em que o grupo é conduzido pelo educador atento aos comentários e propostas que esse possa introduzir durante a visita. Entretanto nesse caso, a dinâmica não só se inverteu, quem propôs a ação foi o grupo de estudantes como instituiu uma presença nos pilotis com a performance de Passinho que transbordou do grupo em visita para todos os pilotis do MAR. Operar com o museu a partir do Passinho é reconfigurar o espaço para um uso a partir dos interesses dos sujeitos envolvidos na ação e que fez sentido no seu processo de estar e atuar no museu a partir dos seus referenciais e interesses. Da forma como a visita se impôs, criando nos pilotis do MAR uma batalha do passinho, o grupo questiona os próprios limites do museu como um museu do Rio. Se é do Rio estaria atento à

urgência dos corpos na cidade? Haveria ali espaço para o passinho? Ativar os pilotis, experimentá-lo a partir do público – neste caso do grupo de alunos – um público que não era passivo e que submetia sua atuação ao museu; ao contrário era um público colaborador, criador. Os participantes se integraram porque se incluíram no museu a partir de sua própria identidade e da forma como se reconhecem no mundo, por uma afirmação criativa de aprendizagem e construção de conhecimento e comunicação. Transitaram do lugar de público para o lugar de agente atuante no espaço; os papéis se intercambiaram entre os agentes e o museu pode aprender com seu público.

### 2.3- Breves apontamentos sobre o Passinho

O Funk enquanto gênero musical se originou, em meados dos anos 1960, nas comunidades afro-americanas de Nova Iorque a partir de uma mistura rítmica criada entre o soul, jazz e *rhythm and blues*<sup>59</sup>. Chegou ao Brasil no início dos anos 1970, e, no Rio de Janeiro, primeiramente na zona sul da cidade nos chamado “Bailes da Pesada” realizados aos domingos no Canecão casa de show tradicional do Rio (VIANNA, 1987). Entretanto, sua explosão enquanto fenômeno urbano carioca e brasileiro, ocorrerá com a emergência dos bailes nas favelas e periferias. É no subúrbio da cidade, nos bailes *blacks* e bailes charme, que ocorre a circulação das equipes e nos *bondes* (grupos) musicais e de dança que por meio de trocas, duelos e batalham sobre ritmos, danças (que tinham antecedentes também na absorção do break, cujo sucesso foi catapultado nacionalmente nos anos 1980 pelo quarteto paulistano Black Juniors), roupas que forjam a cultura e fazem emergir um movimento que ganha expressão própria – o Funk Carioca. (VIANNA, 1987; 2014). As danças coletivas coreografadas nos bailes impulsionam a criação de passos, gestos e formas de expressão que forjam comunidades com desdobramentos econômicos, sociais e culturais.

Os dançarinos se reuniam numa área específica do baile e se apresentavam em rodas, cada um mostrando suas coreografias, o que alimentava a competição entre eles. Um garoto dançava de um jeito, o outro via, copiava e tentava melhorar a dança – o que os cariocas chamam de “charingar”. Isso acontecia tanto nas rodas dentro dos bailes como depois, por meio de vídeos que eram postados na internet. (A HISTÓRIA e a cena do Passinho, 2021)

Presente nos bailes, desde o início dos anos 2000, o Passinho se formou numa confluência de estilos e referências experimentados nas batalhas (disputas de

---

<sup>59</sup> Existe uma vasta bibliografia sobre o tema para essa pesquisa foram consultados: O mundo funk carioca (VIANNA, 2014) e O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos (VIANNA, 1987).

dança) nos bailes e com a gravação e difusão dos vídeos com os passos de vídeos e trocas em comunidades virtuais como o Orkut e posteriormente o Facebook<sup>60</sup>. Reconhecido como Patrimônio Imaterial do Rio de Janeiro<sup>61</sup>, em 2018, o Passinho é um movimento que emerge nos bailes Funks numa mistura de diversos movimentos de dança, do break à capoeira é o resultado de “uma cultura forte e importante como o Funk e que tem uma relação estreita com a cidade em que surgiu e se desenvolveu: o Rio de Janeiro. É a expressão corporal dessa forma de ser e pensar que é o Funk.” (OLIVEIRA, 2021, p. 13).

É da Zona Norte que provêm os frutíferos resultados da cena cultural e onde tradições resistem, como: Estádio do Maracanã, Feira de São Cristóvão, Casa de Show Imperator, Igreja da Penha, Sedes das Agremiações e Escolas de Samba (Cacique de Ramos, Vila Isabel, Salgueiro), a cultura do Bate-Bola, das Pipas, do Futebol de Domingo e das tradicionais Festas Juninas de Rua e dos clubes Renascença, Country Clube da Praça Seca, Mackenzie. Esses ambientes destacaram e abraçaram o Funk como um dos principais espaços de lazer da juventude suburbana. (OLIVEIRA, 2021, p. 66)

Assimilando as referências e diversidade cultural das manifestações, festas, criação, tradição e modos de vida desses territórios, o Passinho promove a confluência, tal como a compreende o pensador Nego Bispo (2020) forjada na diáspora africana nos quilombos, nas aldeias e nos centros urbanos nas favelas. Segundo Hugo Oliveira (2021), os Passinhos foram adquirindo relevância nos bailes blacks e de Charme como estratégia de expressão do corpo. “O ‘Passinhos’, pelo menos no Rio de Janeiro, era um termo de acionamento para realização de coreografias sociais, com simplicidade, de forma lúdica, com caráter socializador, para o lazer e divertimento de grupos.” (OLIVEIRA, 2021, p.80). Dando continuidade a uma prática já existente nos bailes de desafios entre grupos com passos de dança que são memorizados e aprimorados a cada nova apresentação.

No caso do Passinho Foda, há quem diga que tal produção é somente parte de um processo de influência internacional, com fragmentos ou cópias de movimentos característico das *Street Dances* ou que não há nada de novo nessa dança. Porém, nesse caso é possível pensar o quanto as culturas da diáspora dialogam e o quanto elas extrapolam as fronteiras postas pelo estado-nação, o que se pensa ser copiado pode ser interpretado como já incorporado. (OLIVEIRA, 2021, p.82)

<sup>60</sup> Orkut era uma rede social criada pela empresa Google, em 2004, caiu em desuso e foi desativada em 2014. Já o Facebook é uma rede e mídia social virtual criada em 2004 de propriedade da empresa META.

<sup>61</sup> “Fica declarada Patrimônio Cultural Imaterial do povo carioca a Dança do Passinho, gênero de dança característico dos bailes da Cidade do Rio de Janeiro. Parágrafo único. O órgão municipal de proteção do Patrimônio Cultural adotará os atos necessários ao cumprimento desta Lei.” Lei número 6381/2018 do município do Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://aplicnt.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/50ad008247b8f030032579ea0073d588/f3d9a0e2ca2cfc8d832582b80076e072?OpenDocument>> Acesso dez 2023.



Na medida em que aparece na cena dos bailes da cidade ocorre a partilha entre as comunidades reais e virtuais essa rede de trocas e aprendizagem ganha impulsionamento com o advento da internet que disseminaram as batidas e movimentos de dança. Plataformas de compartilhamento como Orkut, Facebook e WhatsApp foram essenciais na disseminação do conhecimento e na articulação de comunidades de dançarinos. Plataformas como YouTube e posteriormente Instagram e Tik Tok contribuíram para a internacionalização do fenômeno do Passinho.

## 2.4 – Quando a escola pauta o museu

Em 2012 o artista da dança e pesquisador Hugo Oliveira atuou na gestão de um programa que envolvia o Passinho como prática pedagógica dentro das escolas da rede municipal de educação do município do Rio de Janeiro. Atuando na região do bairro do Catumbi (RJ), Oliveira era responsável pelo programa em quatro escolas: Escola Municipal Catumbi, Escola Municipal Leão XIII, Escola Municipal Canadá e Escola Municipal Estados Unidos. O projeto criado pela Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro, em 2009, tinha como objetivo “reduzir a evasão escolar e melhorar a aprendizagem em 155 escolas do ensino fundamental localizadas nas áreas mais vulneráveis da cidade.”<sup>62</sup> Dentre as ações previstas no programa a implantação de escolas de tempo integral e ações pedagógicas de contraturno envolvendo reforço escolar, atividades esportivas e culturais.<sup>63</sup>

A Escola Municipal Estados Unidos era a única que contava com uma psicóloga e assistente social. Por volta de abril ou maio de 2013 fui informado que precisaria atuar nessa escola que vinha passando por muitos problemas com uma turma específica (...)naquela época estava terminando a graduação e meu tema de trabalho era o Passinho e ali foi a oportunidade de aplicar o que eu estava pensando como comunicação visual. O “favelezes” é uma língua específica, e o que acontecia entre a professora não compreendia os alunos havia um ruído de comunicação entre eles. Ai entra o tio Hugo e diz vamos pensar o Funk e o corpo em sala de aula. Fiz um planejamento de atividades e apresentamos para a coordenadora pedagógica da escola topou e comecei a fazer intervenções na sala de aula. (Entrevista Hugo Oliveira)<sup>64</sup>

<sup>62</sup> Escolas do Amanhã, site da Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://www.rio.rj.gov.br/web/sme/exibeconteudo?article-id=2281501#:~:text=O%20Programa%20Escolas%20do%20Amanh%C3%A3,%C3%A1reas%20mais%20vulner%C3%A1veis%20da%20cidade.>> Acesso: jan. 2024.

<sup>63</sup> O programa que foi uma das bandeiras na primeira gestão do Prefeito Eduardo Paes foi descontinuado nas gestões posteriores com denúncias de prejuízos aos cofres públicos. Sobre o projeto Escolas do Amanhã ver: ROSA, Isaac Gabriel Gayer. A espacialidade das políticas públicas em educação: o caso do Projeto Escolas do Amanhã na Rede Municipal do Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/signos/article/view/70405>> Acesso jan. 2024.

<sup>64</sup> Hugo Oliveira em entrevista para Janaina Melo – 12/01/2024

Hugo usou o Funk como potência atual com uma linguagem reconhecida pelos jovens e impulsionou o aprendizado a partir da transdisciplinaridade envolvendo a dança e as batidas do funk para articular os conhecimentos das disciplinas escolares, relacionando o saber dos alunos e o reconhecimento do território promoveu a troca entre as escolas do bairro com batalhas de Passinho entre elas.

Um dos pontos que pensava era que o território precisava ser valorizado e os alunos tem o interesse em conhecer a escola do outro e como culminância todos os alunos que participaram da Escola de Funk que depois chamei de Desafio do Passinho percorreram as escolas. O campeão das batalhas na Escola Estados Unidos ia para a culminância da outra escola disputar a final, havia ali uma discussão de representação. Esse é um pouco do caldeirão que mexeu com o imaginário daquela turma. (Entrevista Hugo Oliveira)<sup>65</sup>

A construção de um espaço de semelhança (BENJAMIN, 1994) e território comum de convergência que incorporou a experiência vivida e cotidiana dos alunos com as oportunidades de aprendizagem da escola tornou o “Desafio do Passinho” um experimento exitoso de aprendizagem, numa ação integrada entre Hugo Oliveira e o Prof. Ricardo Jaheem que em seu primeiro ano na rede municipal de educação assumiu a turma da Escola Estados Unidos e incorporou o projeto do Passinho em suas práticas na sala de aula.

(...) essa época nosso projeto era o Passinho, todo lugar que a gente brotava tinha alguém treinando seu movimento: na hora da prova, na fila do recreio, na fila para falar com o enfermeiro, até na hora de alguma bronca eles estavam afinando seus passos... Contei com a grande ajuda do Hugo Oliveira que fazia as batalhas entre as escolas e trocava uma ideia sobre o potencial do funk em nossas vidas. (Depoimento Ricardo Jaheem, 2020)

As dificuldades inicialmente experimentadas, como a impossibilidade da comunicação, encontraram na dança o espaço comum para o diálogo e impulsionaram uma experiência fundamental de aprendizagem também para o museu. Na ocasião daquela visita o grupo era conduzido pelo professor da rede pública de ensino do Rio de Janeiro Ricardo Jaheem. Assim como seus alunos, aquela era a primeira vez do professor no MAR e assim ela narrou o acontecimento:

Minha primeira visita, aí ao recém inaugurado, MAR. O lugar tinha aquele cheiro de museu novo. Sabe aquele protocolo de museu? Então! Lá estava cheio disso. Silêncio! Não pode tocar! Fui com minha primeira turma, aquela que acabei ficando por três anos, a uma visita lá. Era uma turma do projeto Nenhuma Criança a Menos. Olha a responsabilidade: Então, você vai dar aula para uma turma... A Nenhuma Criança a Menos. Aí o sonho de salvar todo mundo veio

---

<sup>65</sup> Hugo Oliveira em entrevista para Janaina Melo – 12/01/2024

firme né. Na minha cabeça só vinha uma coisa: ninguém pode evadir! E essa era a missão, evidente que falhei... Sou professor e não o dono da vida das pessoas. As famílias se mudam, perdem seus empregos e as crianças tem a liberdade de trocar de escola. (Depoimento Ricardo Jaheem, 2020)

Nessa primeira parte do relato o professor retoma algumas regras pré-concebidas dos espaços museais – silêncio e não pode tocar – recomendações frequentes em instituições culturais de arte, visando salvaguardar a tranquilidade da fruição e também a integridade das obras expostas. Impõe-se de imediato uma forma de se relacionar com o espaço que disciplina os corpos, retirando deles a oportunidade de experimentação. Essas orientações aproximam-se do que Paulo Freire (2005) compreendida como um processo educativo cuja concepção reflete uma sociedade opressora e discriminatória, na qual, os educandos são compreendidos como receptores dóceis dos conteúdos e projetos apresentados pelos educadores, Freire chama esse processo de educação bancária, pois nele, os educandos seriam compreendidos como que receptáculos de conhecimentos alheios às suas experiências e vivências. A maneira como Freire compreende a educação, entretanto, vai numa outra direção que denomina como educação libertária: nessa concepção, a educação é compreendida como um processo problematizador, libertador e humanista, na qual, a ação dos educandos, bem como, sua visão de mundo, são parte integrante do processo de aprendizagem. Compreender em que medida os processos de mediação que ocorrem nos museus podem promover ações visando uma educação libertária é algo a ser perseguido e que fazia parte da maneira como o Professor Ricardo Jaheem aspirava atuar e se surpreende com seus alunos no museu.

Jaheem ainda pontua o fato de a escola integrar um programa específico da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro – Escolas do Amanhã - que visava implementar processos de aceleração e fortalecimento das ações educativas de algumas escolas da rede.

Mas, voltando a ida ao MAR. Chegamos por lá cheios de energia. Do Catumbi ao MAR são nem quinze minutos, mas todo repertório do funk da época foi esgotado. Às vezes eu gritava: opa! Esse não que tem palavrão. Foi com essa turma que aprendi a amar o funk. Infelizmente a dançar não. Eles tentaram me ensinar, mas acabavam rindo mais do que dando lição. Era o primeiro passeio desta turma em anos. E eu, sempre aceito esses desafios. Nessa época nosso projeto era o Passinho. (Depoimento Ricardo Jaheem, 2020)

O Passinho, portanto, integrava os programas pedagógicos da escola assim como o funk e a cultura urbana já fazia parte dos processos de aprendizagem. Mas ainda não fazia parte do museu. Parte das ações realizadas pela Escola do Olhar

visava estabelecer processos de formação e visitas educativas com a rede de educação pública do município do Rio de Janeiro, em 2013. Entretanto, quando da criação do projeto, havia um certo desconforto principalmente pelo programa pedagógico do MAR – a Escola do Olhar – trazer no seu próprio nome a palavra *escola*. O novo museu era inaugurado com uma escola e tinha como meta promover a visita de alunos da rede pública municipal (figura 16) e a formação com professores (figura 17) em seu relatório de gestão esses números são apresentados com destaque.

Figura 16 – Infográfico de visitação de estudantes no MAR (2013)



Fonte: Relatório de gestão – MAR, 2013.

Figura 17 – Tabela com atividades de formação com professores no MAR (2013)

TOTAL DE PARTICIPANTES EM TODAS AS ATIVIDADES DE FORMAÇÃO COM PROFESSORES			
Meses	Professores atendidos	Professores da rede municipal	Professores da rede estadual e de escolas privadas
Fevereiro	448	448	0
Março			
Abril	268	268	0
Maio	183	137	46
Junho	72	41	31
Julho	90	22	68
Agosto	109	49	60
Setembro	561	61	500
Outubro	276	271	5
Novembro	315	244	71
Dezembro	15	1	14
<b>TOTAL 2013</b>	<b>2.337</b>	<b>1.542</b>	<b>795</b>

Fonte: Relatório de gestão – MAR, 2013.

Desejar ser uma escola e não estar vinculado à secretaria de educação do município era, aos olhos da gestão pública da educação, uma contradição. Sendo o primeiro museu público com gestão por uma organização, social implicava em um modelo que imprimia outra dinâmica de contratação e remuneração dos profissionais diferente do que ocorria com a gestão direta do poder público. Um caso ganhava relevo específico: a Escola Municipal Vicente Licínio Cardoso, localizada na Avenida Venezuela poucos metros à frente do MAR, havia passado por uma reforma física e programática, transformando-a em um Ginásio Experimental de Arte (GEA) que consiste na implantação de uma escola de tempo integral, cujas atividades eletivas de contraturno estariam direcionadas às artes visuais, dentre elas: Artes Gráficas, Desenho, Cor, Pintura, Outras Mídias, Novas Tecnologias<sup>66</sup>. Esse direcionamento para as artes visuais ocorreu no contexto de implantação do MAR e tal vizinhança poderia se transformar em proximidade, alimentando expectativas de ações integradas com a Escola do Olhar.

A indicação que o museu assumiria frentes de ação também presentes em programas e projetos das pastas públicas geraram bastante desconfiança e surgiram como um dos primeiros desafios nos diálogos do projeto educativo do MAR. Para

<sup>66</sup> Sobre o Ginásio Experimental de Arte GEA ver entrevista de vice-diretora da Escola Municipal Vicente Licínio Cardoso. A escola, seus professores e alunos realizaram com a equipe de educação da Escola do Olhar e também outros profissionais do museu uma série de processos colaborativos que escapam a análise dessa dissertação, dentre elas: oficinas, visitas e palestras com profissionais e artistas que atuavam com o museu na escola, pesquisas, imersões com artistas, intervenções nas exposições dentre outras atividades. Sendo muitos dos alunos moradores da região também foi um ponto de conexão importante para o desenvolvimento do programa Vizinhos do MAR. Um exemplo de ação integrada com a escola está disponível no canal do youtube do MAR, numa ação realizada com o artista Bruno Faria dentro da exposição “Há escolas que são gaiolas, e há escolas que são asas” (2014). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=EJuBAzZsOLs> > Acesso jan. 2024.

superar esses desafios também foi necessário constituir um espaço de relação com a rede de educação do município, uma escuta atenta, capaz de perceber os pontos de convergência e semelhança. Uma das estratégias utilizadas para isso foi a de não levar para a secretaria de educação do município nenhum projeto ou proposta pronta. Ao contrário, a dinâmica foi apresentar o museu como um espaço para ser usado e que pudesse contribuir com os programas e projetos em andamento na secretaria de educação, refletindo sobre como os espaços, as exposições, programações culturais e os impulsos por elas provocados poderiam colaborar com as estratégias pedagógicas experimentadas nas escolas, quais eram as urgências da rede de ensino e em que medida o museu poderia cooperar com esse trabalho a partir dos seus dispositivos. Essa foi uma postura de diálogo importante para criar um ambiente de convergência de ação, na qual a equipe de educação do MAR apresentava o calendário de ações e a secretaria de educação os projetos em andamento na sua multiplicidade de experimentos e disciplinas desde iniciativas de fomento à leitura, cooperação com professores, formação de equipes de profissionais da escola como porteiros, cantineiras e auxiliares de ensino, chegando até programas estratégicos da rede, tais como, “Nenhuma criança a menos”, de que a Escola Estados Unidos fazia parte. O programa consistia em uma operação integrada de várias frentes – entre elas a experiência cultural com visitas ao museu – para evitar a evasão escolar. O museu foi se conectando com a dinâmica dos projetos da secretaria de educação, articulando conjuntamente o programa de recepção dos alunos, professores e comunidade escolar da rede municipal de ensino do Rio de Janeiro. Estabelecer um diálogo com a rede permitiu constituir tanto com os alunos quanto com os professores, programas que de fato fizessem sentido para realidade os desafios que vivenciavam (e, em certo sentido, para ambos os lados envolvidos). No primeiro ano de funcionamento do MAR, 54% das visitas educativas realizada pela Escola do Olhar eram de escolas da rede municipal de educação, assim como mais da metade dos professores envolvidos em processos formativos da Escola do Olhar eram vinculados a rede municipal de ensino.

Sendo uma das metas do contrato de gestão assinado pela Organização Social com a Prefeitura do Rio de Janeiro, era fundamental que o número de participantes fosse alto. Entretanto, para além dos números em si, interessou-me perceber qual a medida do impulsionamento dessa presença para a constituição dos programas e projetos da Escola do Olhar. A rede pública de ensino, com seus alunos e professores, deu o tom e fez a história da Escola do Olhar e nos fez compreender a realidade que os cercava com uma percepção crítica dessa mesma, atenta às

referências culturais, sociabilidades, afetações, negociações e histórias de vidas dos alunos, como conclui o professor Ricardo Jaheem:

(...) E, lá no MAR, fizemos história, quebramos todos os protocolos e abrimos uma roda de passinho. Aquele espaço enorme do lobby [pilotis] do museu... Era um convite... As palmas começaram... A roda se formou e lá estava a galera riscando o chão. As outras escolas entraram na roda e o pessoal do museu? Observou, viu o potencial e adorou! As crianças saíram de lá felizes. Deve ter foto desse dia na galeria do museu. Assim, entre palmas, risadas e muita diversão, o museu virou palco para os alunos e criamos um tipo novo de exposição. Uma que vem da oportunidade de superar os limites do espaço e fazer da favela um lugar presente. (Depoimento Ricardo Jaheem, 2020)

As figuras 18, 19 e 20 trazem registros em fotografia realizadas no calor da batalha do passinho, narradas pelo professor Ricardo Jaheem.

Figura 18 – Batalha do Passinho durante visita educativa Escola Municipal Estados Unidos e Escola Municipal Ceará (2013)



Fonte: arquivo da autora

Figura 19 – Batalha do passinho durante visita educativa Escola Municipal Estados Unidos e Escola Municipal Ceará (2013) (2013)



Fonte: arquivo da autora

Figura 20 – A educadora Natália Ferreira dançando com os alunos durante a Batalha do passinho na visita educativa Escola Municipal Estados Unidos e Escola Municipal Ceará (2013)



Fonte: arquivo da autora

## 2.5- O Passinho aporta no MAR

A realização dessa visita e mais ainda da batalha do passinho promovida pelos alunos nos pilotis do museu, no meu entendimento, evidenciou a força das



culturas urbanas convocando o museu para que respondesse a elas (afora lançar outras inquietantes perguntas aderidas: quem entra no museu? O quê entra no museu com esse “quem”? Como entra no museu? E como o museu, depositário de cultura assimila, guarda, revive e rememora isso?). Os jovens reivindicaram o espaço do museu como lugar de Passinho, e a partir dessa demanda compreendemos que era preciso integrar o Passinho ao MAR. A primeira oportunidade ocorreu em 2014, na ocasião da realização da exposição *Pernambuco Experimental*, com curadoria de Clarissa Diniz e Paulo Herkenhoff. A exposição trazia pinturas, desenhos, fotografias, vídeos e documentos sobre a produção artística do estado de Pernambuco, desde o início do século XX até os anos 1970. “Poetas, pintores, fotógrafos, cartunistas, arquitetos, dramaturgos, editores e designers foram alguns dos responsáveis por essa efervescência cultural que ficou evidente em revistas, congressos, textos e obras<sup>67</sup>” pela natureza diversas dos elementos apresentados – não apenas obras de arte, mas produções culturais que tangenciavam outros espaços de circulação, trazendo o caráter experimental da arte e da produção cultural pernambucana. Pareceu-nos fundamental na Escola do Olhar pensar processos de aproximação entre essa produção e a cena contemporânea da produção cultural carioca: afinal a exposição acontecia no Rio de Janeiro.

A partir desse impulsionamento, propusemos pela Escola do Olhar a realização de duas oficinas práticas que promovessem a experiência de dançar o Frevo de Pernambuco e o Passinho do Rio de Janeiro. O Frevo, uma importante manifestação cultural do estado de Pernambuco reconhecido, desde 2007, como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), e que, desde 2012 integra a Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) guarda semelhanças com o Passinho: é uma manifestação cultural que emerge no contexto urbano ancorada nas classe populares e periféricas da cidade, pautando questões políticas do direito a cidade.

O Frevo ocupa lugar de destaque entre as manifestações que fazem parte das celebrações do Carnaval; é uma expressão cultural musical, coreográfica e poética de caráter coletivo, embora não deixe de se expressar também em criações individuais. Remontam ao século XVIII os primeiros indícios do que viria ser um clube de frevo quando, em cortejos, ao som de marchas e músicas improvisadas, trabalhadores negros do bairro portuário do Recife juntavam-se durante os festejos de Ternos de Reis. A palavra frevo – corruptela do

---

<sup>67</sup> Texto de apresentação da exposição. Disponível em: <<https://museudeartedorio.org.br/programacao/pernambuco-experimental/>> Acesso dez 2023

verbo ferver –, a princípio, relacionava-se mais ao contexto sociocultural e político vivido nas ruas do Recife. (...) Nessa época de expansão da cidade do Recife, nesse novo espaço público urbanizado, o frevo encontra seu lugar e se desenvolve como manifestação identificada com os anseios populares em um ambiente de trocas, negociações e tensões entre o poder público e a população, compreendido como um espaço produtivo das táticas de sobrevivência dos grupos pobres no contexto da escravidão urbana. (IPHAN, Dossiê 14 Frevo, 2016, p.13-14)

A convergência fazia muito sentido para nós desde a vibrante experiência com as Escolas Municipais Estados Unidos e Ceará. As duas oficinas ocorreram durante quatro dias na sala da Escola do Olhar, envolvendo um professor de Frevo convidado do Recife (Otávio Bastos) e outro professor do Passinho, convidado do Rio de Janeiro (Diogo Breguete). Para as oficinas, se inscreveram quinze alunos, muitos deles jovens interessados nas conexões entre os dois movimentos. Para iniciar o processo de aprendizagem das oficinas, começaram com uma visita mediada à exposição *Pernambuco Experimental* conduzida pela equipe de educação do MAR. No decorrer dos quatro dias os participantes se debruçaram sobre a aprendizagem prática dos passos de dança do Frevo e do Passinho. Ao final do programa de formação, ocorreu uma apresentação pública nos pilotis do museu com quatro alunos de cada grupo se apresentando numa “Batalha do Frevo e do Passinho”. Como MC – Mestre de Cerimônias – atuou o cantor, compositor, ator, produtor e diretor musical Rafael Mike.

Rafael Mike é pioneiro, como mencionado, na mediação do Passinho Foda. É produtor musical e ex-integrante do extinto grupo Dream Team do Passinho, em cuja formação auxiliou. Rafael trabalhou com Ludemir na Secretaria de Cultura de Nova Iguaçu e é o jovem que Ludemir menciona ter apresentado os vídeos de Passinho. Juntos, os dois construíram um projeto de batalhas nas favelas do entorno dos morros da Tijuca, nomeado como Batalha do Passinho, tendo a final no Sesc Tijuca-RJ. (OLIVEIRA, 2021, p. 100)

Ao envolver, na oficina, professores e MCs que estavam diretamente relacionados com a construção dos saberes do Passinho (figura 21) e do Frevo (figura 22) e tratar desses temas a partir do museu, reconhece-se a oportunidade desse espaço como impulsionador de novas formas de estar e atuar a partir dele, atentas aos movimentos culturais do tempo presente e que dialoguem e coloquem em fricção os seus processos e programas, naquilo que este apresenta como fazer artístico, como programa expositivo, coleção e patrimônio. É pensar o museu como lugar de encontro e intermediação de diferentes atores que podem a partir de sua presença promover outras oportunidades e novas institucionalidades. Esse seria, na minha opinião, um exercício de museologia experimental capaz de produzir estruturas que

possam articular processos artísticos e sociais, promovendo a agência dos públicos e favorecendo sua capacidade de ação. Ao realizar o curso de Frevo e Passinho, acredito que reconhecemos o museu situado dentro das relações de sua época (Walter Benjamin O autor como produtor de 1934): estar dentro das relações convoca para uma museologia contemporânea integrada com os agentes culturais, criadores de conteúdos e experiências sensíveis no museu. Envolvido com as dinâmicas sociais e culturais do contexto social no qual está inserido, ele mostra-se atento às dinâmicas que têm o potencial de engendram interrelações e novas sociabilidades favoráveis a uma museologia experimental, reflexiva e envolvida, como sinaliza BRULON (2020).

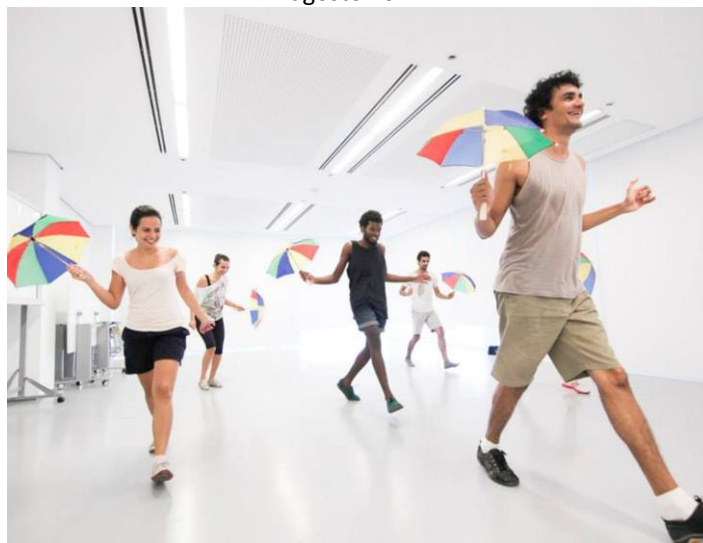
O indígena e ativista Ailton Krenak propõe que **não precisamos nos desenvolver, mas sim nos envolver** com a vida e a existência humana e não humana de forma integral e integrada. A existência atual dos museus depende em grande medida das formas, integrais ou integradas, nas quais transmitimos o patrimônio cultural atual, um processo relacionado com os valores do presente, mas que também pode determinar o futuro dos museus e das nossas sociedades entendidas a partir da sua desintegração atual. (BRULON, 2020)

Figura 21 – Oficina de Passinho Escola do Olhar com o Professor Diogo Breguete, agosto 2014.



Fonte: Banco de imagens MAR

Figura 22 – Oficina de Frevo na Escola do Olhar com o Professor Otávio Bastos, agosto 2014.



Fonte: Banco de imagens MAR

O palco montado nos pilotis do museu (figura 23 e 24), referenciava-se na batalha realizada nos pilotis, de forma espontânea, pelos alunos das escolas Ceará e Estados Unidos. Sua realização, próximo à instalação do Morrinho reforçava as relações com este marco inaugural. A obra, que estabelece uma conexão direta com as favelas cariocas operou, nesse caso, mais do que como cenário: é um símbolo importante que traz a cena urbana originária daquela manifestação cultural. As favelas são os territórios da efervescência cultural e criativa do Passinho – é na articulação a partir de seus territórios, que convergem os grupos pela dança e circulam pela cidade. O trânsito intenso de saberes e experimentações culturais em ebulição funciona quase como um convite para propor, a partir de sua visualidade, a reflexão social que o *hip hop* e o *freestyle* de Diogo Breguete fazem sobre a cidade (e para o museu). Ele e seus alunos assim definiram a semana:

Então se liga meu parceiro / Eu vou mandar no sapatinho / **Nós tá aqui no museu / Representando no Passinho** / Se liga nesse papo esse é o meu mano Jorginho / **Se liga na minha rima no que eu vou te falar / Tô aqui na aula de Passinho no museu do MAR / Se liga aí vem dança com a gente também** / Vem dançar Passinho e o Frevo também / Vou mandando o papo reto essa vai no sapatinho / Tá presente o mano Jota tá presente o Dioguinho / O bagulho aqui é doido só sente a pressão / Vamos no Passinho / Vou te dar uma ideia na verdade eu não me esqueço / É mistura do Passinho com aula de Frevo / Se liga aí pega o chapéu e vem dançar / Passa por debaixo da perna e no Passinho vai mandar <sup>68</sup> (grifo nosso)

<sup>68</sup> Transcrição do improviso que integra do vídeo sobre a Batalha do Frevo com o Passinho disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=1D9x3jDRI9E> > Acesso dez 2023

Figura 23 – Batalha do Frevo com o Passinho nos pilotis do MAR ação de encerramento do curso da Escola do Olhar – Batalha do Frevo com o Passinho, agosto 2014.



Fonte: Banco de imagens MAR

Figura 24 – Batalha do Frevo com o Passinho no pilotis do MAR ação de encerramento do curso da Escola do Olhar – Batalha do Frevo com o Passinho, agosto 2014.



Fonte: frame do vídeo Batalha do Frevo com o Passinho (2014). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=1D9x3jDRI9E&t=495s> > Acesso nov. 2023

Essas ações que poderiam ser apreendidas como um evento dentre outros que ocorrem com regularidade num museu, no meu entendimento estavam colaborando para a construção coletiva de metodologias educativas e forjando princípios importantes para o programa que seriam posteriormente desenvolvidos. Tudo isso se passava como parte de um programa que envolve a experiência com arte, mas fundamentalmente com os processos criativos inerentes às pessoas e à cidade. O que nos leva a crer que, ao operar com tais ocupações e processos, constituímos espaço de criação pela semelhança com um trânsito intenso junto a essas culturais urbanas locais. A reflexão social que fundamenta a cultura do *hip hop* encontrou, nesse caso, o museu como um espaço de presença. As oficinas

constituíram uma plataforma de convergência cultural para a construção de conhecimento, intercâmbio de experiência e diversidade cultural. Se pensarmos que uma das nas funções dos museus se fundamenta na diversidade cultural<sup>69</sup>, quais são os públicos que alcançam essa ampliação para diversidade? Acredito que a realização das oficinas impulsionou uma posição-ação do museu frente as urgências da cidade. Se os estudantes chegam requerendo o funk e o Passinho, cabia a nós, trabalhadores do museu, encontrar formas de promover diálogos com as questões que se impunham, identificando *pontos de semelhança* (tal como sugere Walter Benjamin) – plataformas comuns de oportunidades e de ambiência favorável à criação.

Desenvolver projetos que envolvessem as dimensões das culturas urbanas passou a constituir então um dos princípios de ação do MAR, fosse pela realização de cursos e oficinas na Escola do Olhar, fosse por meio de parcerias com projetos da cidade que envolviam a produção de pensamento contemporânea na arte e na cultura, propondo mixagens.

## 2.6- Batalha e rima da rua para o museu

Ainda do ano de 2014, o processo de experimentação com as culturas urbanas se desdobrou com hip hop numa parceria com MC Marechal (Rodrigo Cerqueira de Souza Machado Vieira), artista e produtor da cena do hip hop carioca. O Hip Hop, assim como o Funk, surge em meados dos anos 1960 nos Estados Unidos como um movimento artístico-político de jovens afro-americanos envolvidos num contexto de exclusão e violência urbana, por meio dos encontros e festas organizadas pela juventude e emerge uma outra dinâmica social, com o intuito de operar sobre essa realidade local.

[...] muitos jovens organizavam festas, tocando, cantando e dançando nas ruas de Bronx. Essas festas faziam um contraponto ao contexto sangrento e começou a ser uma forma pacífica de lidar com a revolta e as dificuldades instaladas no bairro. Os jovens começaram, então, a propor que as batalhas corporais e criminosas por alimentação, tênis ou espaço para morar, fossem substituídas por batalhas artísticas. Eles se desafiavam na dança, na música ou nas pinturas em muros, buscando a melhor performance. O vencedor levava o prêmio em jogo, normalmente algo para sua sobrevivência. O perdedor treinava mais e voltava dias depois ao desafio. Isso fez com que houvesse uma gradativa troca das lutas armadas, por festas competitivas. Essas festas começaram a ganhar força e os jovens foram organizando as competições e modalidades por expressões artísticas: - a dança quebrada e robótica (o break dance); - o instrumentista com seu toca-discos (o DJ), - cantor de rimas e animador da festa, o

---

<sup>69</sup> Na nova definição de museus aprovada em 2022 tem como um dos destaques “os museus, abertos ao público, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade” (ICOM, 2022)

mestre de cerimônia (o MC), que junto com o DJ compõe o RAP, que é a abreviação de *rhythm and poetry* (ritmo e poesia), - os responsáveis pelo visual plástico, pintando as paredes e murais (o grafite). (FIALHO, p.1, s.d.).

No Brasil, segundo Contier (2005), são as batalhas de break dance que primeiro ganham destaque. Já o Rap como gênero musical emerge com força na cena brasileira no início dos anos 1990. Como uma das principais manifestações culturais das periferias brasileiras, as rimas inventadas pelos jovens são versos de resistência que constroem narrativas desafiadoras dos estigmas sociais, expressando desejos de mudança. Nas praças e ruas da cidade por meio desses versos, rimas e batidas, ele se impõe como um movimento cultural contestatório das desigualdades sociais e da ação violenta de um Estado que perpetra o massacre da juventude negra<sup>70</sup>. Contra o preconceito de classe e racial, o rap transforma realidades, tornando-se uma força da música e se manifesta como linguagem coletiva de esperança e denúncia. Grupos como Os Racionais MC 's, fundado em 1988 na cidade de São Paulo, formado por Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e KL Jay sintetizam em suas canções a exclusão social e as contradições do Estado como as icônicas “Diário de um Detento” (1997) e “Negro Drama” (2002).

Quem, melhor que os oprimidos, se encontrará preparado para entender o significado terrível de uma sociedade opressora? Quem sentirá, melhor que eles, os efeitos da opressão? Quem, mais que eles, para ir compreendendo a necessidade da libertação? Libertação a que não chegarão pelo acaso, mas pela práxis de sua busca; pelo conhecimento e reconhecimento da necessidade de lutar por ela. (FREIRE, p. 35, 2005).

Na cidade do Rio de Janeiro, as batalhas de Hip Hop ganham força no início dos anos 2000, como pontua Artur Moura e Gabriel Moreno no documentário *O som do tempo* (2003). MC Marechal artista de reconhecimento nacional, dentre uma série de iniciativas, idealizou a “Batalha do conhecimento”, um duelo de rimas que envolvem também uma ação de distribuição gratuita de livros e fomento à leitura em 2007 na Fundação Progresso, no bairro da Lapa, centro do Rio. A “Batalha do Conhecimento” parte de uma palavra ou tema para cada desafio e, improvisando, os participantes do

<sup>70</sup> Segundo o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea): “Em 2021, de cada 100 jovens entre 15 e 29 anos que morreram no país por qualquer causa, 49 foram vítimas da violência letal. Trata-se de indivíduos que não têm a chance de concluir sua vida escolar, de construir um caminho profissional, de formar sua própria família ou de serem reconhecidos pelas suas conquistas no contexto social em que vivem. O descompromisso com a juventude está comprometendo o futuro da nação.” (ATLAS, 2023 p. 22). “O no Rio de Janeiro, esses autores estimaram que, no caso de duas pessoas com as mesmas características (escolaridade, sexo, idade, estado civil), que moram no mesmo bairro, sendo uma negra e uma branca, a primeira tem 23% a mais de chances de ser assassinada em relação à segunda. (...) no Rio de Janeiro, jovens negros morreram por cometerem o crime de portar furadeira, guarda-chuva e até saco de pipoca. A pena capital foi aplicada por policiais que dizem ter pensado que estas pessoas seguravam armas, 15 sem que ninguém tenha sido condenado por essas mortes.” (ATLAS da Violência, 2023, p.56)

duelo criam seus versos no limite de tempo de 45 segundos. Após a apresentação dos participantes, o público ou um júri elege o vencedor da disputa, que passará para as etapas seguintes até a final na qual é eleito o melhor rimador. MC Marechal comanda os desafios e escolhas dos temas para serem batalhados.

MC Marechal chega ao MAR, em 2013, por meio da Universidade das Quebradas (UQ)<sup>71</sup>. A Universidade das Quebradas havia estabelecido uma parceria com a Escola do Olhar, realizando a partir daquele ano as aulas nas salas da Escola do Olhar. Para além de um lugar, a Universidade das Quebradas passou a ter no museu o seu programa de formação, pensado conjuntamente entre os seus coordenadores e a Gerência de Educação do MAR. Esse programa envolvia os conteúdos e exposições do MAR nas aulas da Universidade das Quebradas e foi após uma dessas aulas ministradas pelo MC Marechal que o então diretor cultural do MAR Paulo Herkenhoff o convidou Marechal para promover uma edição da Batalha do Conhecimento. Iniciamos naquele momento um diálogo para pensar a Batalha do Conhecimento em seu novo formato no MAR, “sem perder o caráter contestador e educativo, compondo a arte, o entretenimento e a denúncia, atraindo cerca de 1.500 jovens a Zona Portuária do Rio de Janeiro, em sua primeira edição” (MARTINS, 2021, p. 166).

O que seria uma programação de verão no MAR em janeiro de 2014, tornou-se uma parceria que perdurou até meados de 2015<sup>72</sup>. Assim como os conteúdos programáticos das aulas da Universidade das Quebradas envolviam os temas e questões presentes nas exposições do museu, as “Batalhas do Conhecimento” no MAR também tomaram as exposições como objeto de investigação dos *rappers* que iriam duelar.

Nos dias da Batalha do Conhecimento, a entrada no museu era gratuita e o funcionamento se estendia além do horário habitual do museu, para que os jovens provenientes de diferentes cantos da cidade tivessem tempo de visitar as exposições. A equipe de educação do museu oferecia uma série de visitas mediadas à exposição que daria o tema daquela batalha (figura 25), numa proposta de visita denominada *Conheça o MAR* – que promovia, além da visita as exposições, também uma reflexão acerca do território e da história do lugar onde o museu está inserido. Após a visita, os jovens participantes, eram estimulados pelas discussões que surgiram durante a visita

---

<sup>71</sup> A Universidade das Quebradas é um Laboratório de Tecnologia Social criando no Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Faculdade de Letras da UFRJ pela professora Heloisa Buarque de Hollanda, a Universidade atua ininterruptamente desde 2009 promovendo a troca de saber e experiências entre a universidade e a periferia da cidade. Sobre a Universidade das Quebradas ver: < <https://universidadedasquebradas.pacc.ufrj.br> > Acesso jan. 2024

<sup>72</sup> No total foram realizadas 16 edições da Batalha do Conhecimento no MAR entre 2014 e 2015.



a escrever palavras e temas num *flip chart* (figura 26) que posteriormente era levado ao palco (figura 27) para fundamentar os duelos. Assim como os jovens, o público visitante do MAR também podia inserir no *flip chart* palavras que desejasse, para contribuir com o duelo de rimas que reunia centena de jovens no pilotis do MAR (figura 28).

Aline Pereira, produtora do evento aponta que: 'Inicialmente, nos movimentamos para quebrar o paradigma de que o museu é um espaço intimidador, e nessa interseção da rua com o museu, buscamos mexer com a afetividade (do diretor do MAR aos profissionais terceirizados). Assim, foi possível acompanhar a evolução do relacionamento entre o público da BDC [Batalha do Conhecimento] e o público do MAR, e isso foi como desconstruir um muro. O educativo e a produção do MAR foram fundamentais, junto com o time da VVAR [Vamos voltar a realidade] e parceiros, num clima de respeito ao trabalho de educação, arte e entretenimento que estava sendo realizado'. (MARTINS, 2021, p. 167)

Figura 25 – Visita a exposição com jovens rappers participantes da Batalha do Conhecimento, MAR 2015



Fonte: arquivo pessoal

Figura 26 – Jovens rappers inserindo palavras para a Batalha do Conhecimento após visita ao pavilhão de exposições, MAR 2015.



Fonte: Banco de imagens MAR

Figura 27 – Batalha do Conhecimento nos pilotis do MAR 2015.



Fonte: Banco de imagens MAR

Figura 28 – Batalha do Conhecimento nos pilotis do MAR 2015.



Fonte: Banco de imagens MAR

No diálogo entre jovens rappers e o museu, entre autores do hip hop e os trabalhadores historiciza-se uma relação. Paulo Freire nos informa que “o diálogo, fenomeniza e historiciza a essencial intersubjetividade humana; ele é relacional e, nele, ninguém tem iniciativa absoluta”, o que torna possível a articulação entre os agentes e seus saberes: “os dialogantes ‘admiram’ um mesmo mundo, afastam-se dele e com ele coincidem; nele põem-se e opõem-se.” (FREIRE, 2005, p. 16) Estabelecendo a relação entre saberes e seus territórios – a rua e o museu - as exposições aqui operaram como plataformas de agência e construção de conhecimento em fricção, mas não em conflito. É no espaço público que os grupos normalmente se reúnem em desafios de batidas e rimas que ao mesmo tempo promovem uma ação de difusão e formação do hip hop; as batalhas são verdadeiras escolas para os mais jovens: elas reúnem o encontro entre os chamados “reliquias do funk” – artistas que são referência na constituição da cena do funk carioca – e jovens desejosos de aprender e começar a desenvolver seu processo de trabalho e experimentação. A ocupação da rua está diretamente relacionada com a ausência de espaços culturais abertos para a manifestação cultural.

Em nossas cidades, durante séculos, a rua foi o lugar favorito dos recitadores (...) Ela volta a sê-lo em nossos dias, sorrateiramente, aqui ou ali (...) A rua: não fortuitamente, nem sempre por falta de encontrar um teto, mas em virtude de um projeto integrado a uma forma de arte. (ZUMTHOR, 2010, p.172).

Na rua ou em espaços públicos como praças, rodas de rimas e o Passinhos forjam morada. É ali que sociabilidades e coletividades são tecidas por meio da palavra e pela dança – o corpo e a voz – promovendo as experiências tangíveis e intangíveis. E quando não acontece na rua, e sim no museu? O que isso significa? Essas relações de pertencimento se perpetuam? Creio que, durante aquele período das Batalhas do Conhecimento, da performance das Escolas Ceará e Estados Unidos e da Batalha do Frevo com o Passinho, o MAR se tornou por mais de uma vez um ponto de convergência para jovens dos diferentes territórios da cidade, lugar de diálogo relacional no qual vemos “a consciência de existência e busca perfazer-se.” (FREIRE, 2005, p.16)

Certamente, a promoção de MC Marechal, artista importante da cena, foi um agente provocador dessa presença de centenas de jovens nas Batalhas do Conhecimento no museu. Mas, se olharmos com a mesma intensidade para o gesto inaugural da Escola Estados Unidos é ali que se forjou essa nova praça na cena das batalhas (do Passinho, Frevo e Hip Hop) produzindo um saber local, situado e potente no museu. O saber situado gera pertencimento: as pessoas estão inseridas e

buscando conectar-se a partir de si, mas para além de si operando no museu. “Consciência de mundo, busca-se ela a si mesma num mundo que é comum; porque é comum esse mundo, buscar-se a si mesma é comunicar-se com o outro.” (FREIRE, 2005, p. 16). O uso do museu pelos saberes dos corpos e das palavras criou um lugar de “experenciações”. Brulon vai dizer que:

Museu é lugar de pensar – é o que dizem os manuais de conduta em muitas dessas instituições europeias até o presente. Porém, pensar sem corpo também pode configurar um modo de eliminação de sensibilidades e presenças não previstas nos regimes de valor que engendram patrimônios e museus aos moldes de um padrão eurocêntrico já em crise. (BRULON, 2020, p.9-10)

Essa nova institucionalidade, operada a partir desses acontecimentos no museu que são gestos, ações e práticas contra-institucionais, isto é, fora do inicialmente programado para esses lugares; surgidos do processo expansivo dos novos movimentos e demandas sociais, põe em questão os conceitos, processos e programas do museu: arte, artistas, patrimônio, coleção, conservação, educação, acesso, público.

Tamo tranqüilão parceiro esse é o MAR e essa é a nossa plateia / aqui flutua, navega, são peixes na minha ideia / são baleias, são muita coisa acontecendo / mas o que eu vim falar está quase se desenvolvendo / Eu vim falar que vim aqui nessa semana e falei com a arte educação / E ano que vem vai ter batalha do conhecimento sinceramente meu irmão / É isso que acontece faz parte da parada / As vezes a gente faz freestyle e as rimas saem meio mastigada / Mas mastigada faz parte do conhecimento / Pois eu mastigo rimas e saem como alimento / É isso que faz o nosso pensamento simplesmente fluir / Muito obrigada por você que está aqui / Sendo MC que veio se inscrever / E você que veio ver ou veio ouvir / Porque nossa forma de transmitir pra você ver são imagens pra se ouvir / Ouvir e se entender, ouvir imagens é isso aí que você está entendendo / Conhecimento novas formas de argumento / É difícil conseguir falar e algumas coisas a gente tem que brincar / Uma forma de brincadeira / Porque nós somos como crianças e essa aqui é minha a vez primeira.<sup>73</sup>

Nesse capítulo abordei as experimentações do corpo e a aproximação do museu com as culturas urbanas a partir da ação de estudantes de uma escola durante uma visita educativa. Essa proposição é o que convoca para o museu o Funk (Passinho) e o Hip Hop (Batalhas do Conhecimento). Mesmo fora do *script* inicialmente imaginado para o MAR: um museu de arte e cultura visual – a corporeidade das culturas urbanas fizeram-se presentes e pautaram a agenda do museu. A performance de artistas, deu lugar à performance dos públicos e com elas

<sup>73</sup> MC Marechal freestyle Batalha do Conhecimento, Museu de Arte do Rio 29/09/2015. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=oCczYzE31t0> > Acesso dez. 2023.

uma agenda de conhecimento ancorado nas vivências e no cotidiano daqueles visitantes. É colocada em “jogo uma apropriação, ou uma reapropriação da língua [no caso do museu] por locutores, instaura um presente relativo a um momento e a um lugar, e estabelece um contrato com o outro (o interlocutor) numa rede de lugares e relações.” (CERTEAU, 2003, p. 40)

Quando o programa educativo assumiu como estratégia metodológica que seria importante receber e criar ambiências favoráveis para os usos e implicações com e a partir das ações desses jovens, a meu ver, novas possibilidades não enunciadas para a atuação dos museus se fizeram presentes. As experiências ali ativadas numa expressão cultural mais plural e diversa foram possíveis graças a uma disposição para *fazer junto*. Acredito que essa é uma chave importante de entrada para a diversidade de manifestações culturais que o programa de educação promovia no MAR. Para fazer junto é necessário implicar-se com as experiências e usos do outro, atentar-se para as alteridades manifestadas. Implicar significa reorientar a rota das ações a partir dos gestos, afirmações e sugestões do outro, com o Passinho e a Batalha do Conhecimento experimentamos momentos importantes de implicação do museu com seus usuários e, numa certa medida, uma ação que pelo menos, naquele momento, não ocorria com regularidade nas instituições museológicas brasileiras. Habitualmente o educativo em museus de arte parte dos programas de exposição, dos enunciados da curadoria e dos artistas, isto é, das vozes legitimadas pelo sistema artístico e cultural dominante. Evocar outras vozes e corpos para experimentar e pautar os usos do museu inverte essa lógica. Tornando-o como um espaço para uso das comunidades urbanas socialmente apartadas dos museus.

A Batalha do Conhecimento passa a duelar, afrontar o status quo e ressignificar aquela instituição. Se apresentando como um viés educativo contra hegemônico no processo de ensino e aprendizagem no interior do MAR. Levando um público periférico, que antes não frequentava aquele espaço, introduzindo diálogos dos mais variados temas dentro da perspectiva do oprimido, não somente com os visitantes, mas também com os funcionários daquela equipe. Contribuindo assim para um processo de emancipação da educação através de um dos seus elementos base de enorme relevância, o conhecimento. (MARTINS, 2021, p. 169)

Na mesma forma, acredito que estar no museu contribuiu para o fortalecimento dessas iniciativas na cidade. A partir da presença da Batalha do Conhecimento, MC Marechal ministrou um curso na Escola do Olhar para jovens rappers sobre a história do Hip Hop, quando surgiu e quais foram os seus antecedentes. Era muito importante integrar não apenas as visitas ao pavilhão de exposições, mas a própria programação de cursos da Escola do Olhar, dentre os diálogos que estabelecemos MC Marechal e

eu na época sobre os impactos que o curso poderia ter sob os jovens participantes ele me enviou o seguinte e-mail de um dos jovens havia encaminhado sobre a experiência com o curso.

Salve Marechal, firmeza mano? Saudades do curso! Se liga. Essa semana rolou aqui na Caixa o 1º Festival Estudantil de Música Brasileira (...) Juntos com outros mano lá representamos o rap, cantamos o nosso primeiro som 'Essa é pra você' tinha o prefeito, entre outras autoridades lá (...) Tipo aquilo que você falou mano... Botar fogo no quintal deles, e isso que fizemos, a letra cheia de críticas e eles tiveram que nos engolir, o público foi abaixo, a grande maioria não curtia o rap, mas é aquilo né mano, música é sentimento, e eles viram que a gente cantava com a alma e geral nos apoiou! (...) eu assumo que até você nos chamar pro curso, eu levava a parada mais no hobby mesmo, você me fez ver que tem como viver disso tá ligado e não é vergonha, foi da hora ver minha mãe, minha família. Todo mundo chorando e respeitando o que eu faço, me chamavam de maluco e hoje sou o orgulho da família. (...) muito mais do que a grana que nós ganhamos foi vê criança, velho, ateu, evangélico e etc... Entendendo nossa mensagem e dizendo que o caminho é um só! É o rap mano (...) – Subversivos do Submundo

Transcrevo aqui esse texto por considerar que ela pontua questões estruturantes para os museus. Primeiro o reconhecimento da história do rap reforça a compreensão sobre o que e por que os jovens estão batalhando. Segundo, por pontuar que o rap pode ser um ponto de convergência e de comunicação que atinge a uma diversidade de pessoas. Poderia o museu também ser um espaço para esse tipo de convergência? O que o museu pode aprender com seus públicos?

## **CAPÍTULO 3**

# **TIA LÚCIA CAMINHA COMIGO: O PROGRAMA VIZINHOS DO MAR**

### 3- TIA LÚCIA CAMINHA COMIGO: O PROGRAMA VIZINHOS DO MAR

#### 3.1- Exercício de fabulação 3

*Cheguei cedo na Praça da Harmonia. Ainda pouco ambientada com o território, achava tudo muito escuro e estranho; a praça quase em silêncio, a não ser por um ou outro que passava e assobiava para o parceiro que de longe dava um aceno. O clima quente do Rio em novembro. Combinamos de encontrar no bar na Praça da Harmonia com Fernando Almeida então diretor executivo do MAR para, a partir dali, segui para o Instituto dos Pretos Novos (IPN). Depois de uma apresentação protocolar com nosso guia, chegamos no IPN: lá se reunia um grupo grande de produtores, moradores e artistas locais. Organizados a partir do chamado de Merced Guimarães (presidente do IPN e moradora do bairro da Gamboa região portuária do Rio) que com um sorriso largo nos recebeu e abraçou. Ela nos convidou para sentar à mesa para tomar café com os que já por lá estavam. Para a mesa grande de madeira coberta de toalha de chita, fui conduzida até ela por uma senhora baixinha, vestida de branco e com um lenço na cabeça, encontrava um espaço de acolhida num local onde foram achados os ossos de centenas de pessoas – em sua maioria jovens e crianças sequestradas nos territórios de África que resistiram à travessia, mas não à chegada nas Américas. Ainda zozna com toda a quantidade de informação que me chegava com a narrativa de Merced, a senhora me mostra uma parede com uma série de caixinhas de fósforos pintadas. “São minhas!”, ela disse, mas tive pouco tempo para admirar suas pinturas. Logo alguém nos chamou para a sala ao lado e começamos o debate sobre o porquê de a região portuária precisar receber um novo museu. O que os moradores e artistas locais ganhariam com isso? Quem nós pensávamos que éramos para chegar assim na região portuária do Rio, berço de histórias e da própria cidade para querer falar sobre a cidade?*

*Na minha segunda vez no Instituto dos Pretos Novos fui sozinha, atendendo a um convite de Merced para uma abertura de exposição com roda de samba. Tinha trabalhado o dia inteiro. Estava cansada e com muito calor, visitei as obras de construção do MAR e segui para o Instituto. Chegar ali não era fácil: só dava para ir caminhando ou de táxi, mas a distância do museu em obras até o IPN era curta e com tantos bloqueios e buracos no caminho nenhum taxista ia querer me levar até lá. Então segui a pé ainda me sentia uma estranha na região – o caminho ainda era pouco amigável pra mim. Cheguei suada e cansada e logo recebi um copo d’água. O*



*clima de festa não mudava, os olhares desconfiados. A roda de samba acontecia no meio da galeria perto das janelas de vidro de observação para as ossadas do Cemitério. Estranhamente, a roda parecia ter sido feita para acontecer bem ali mesmo; não havia contradição entre os cantos, tambores e copos que vibravam naquele lugar. De repente, chega ela novamente toda de branco com lenço na cabeça – uma baiana no centro do Rio de Janeiro! Ela retira uma faixa da cabeça; desembrolha cuidadosamente para não retirar todo o turbante: é uma faixa de renda branca muito comprida. Rapidamente se transforma num laço em suas mãos que me enlaça e puxa para o meio da roda de samba para dançar. Naquele dia não tinha encontro, nem debate; era apenas dia de festa.*

*Nas semanas antes da inauguração do MAR levamos um grupo de moradores para visitar as obras do novo museu. Eu já havia participado de uma série de encontros do IPN com diferentes grupos, já subira na Providência e o Morro do Santo Cristo, perambulado pelos ateliês do Morro da Conceição e conversado com moradores, associações de bairro, coletivos de artistas, grupos teatrais, de capoeira, empreendedores locais, entre outros tantos habitantes da região portuária. A região já não era estranha para mim. Diferente da primeira visita, já tinha uma ideia de como andar e onde ir e o IPN era sempre o ponto de partida. Mas queria naquela semana inverter o processo: ao invés de ir até os lugares, chamei um grupo para ir até o museu ver as obras e tomar café conosco. Paulo Herkenhoff e Clarissa Diniz – diretor artístico e curadora do museu, respectivamente – estavam lá, mas ainda eram poucos os trabalhadores contratados pelo museu. Fizemos um café dentro da galeria (que hoje é a reserva técnica do MAR) do mesmo jeito que aprendi no IPN, conversamos e caminhamos pelas salas em construção, mas a senhora vestida de branco não foi não participou desse encontro.*

*No momento da inauguração do museu, realizamos três dias de abertura especiais: era importante dialogar com todos os potenciais interlocutores do museu e apenas uma noite não seria suficiente para convidar a todos – era importante pensar num final de semana de abertura. Na noite de sexta-feira, uma inauguração com a cena política nacional com a presença da Presidenta Dilma Roussef. Na ocasião, um dos coletivos integrantes da exposição inaugural (Do abrigo ao Terreno) não pode entrar no museu, assim como um grupo de manifestantes que se opunha veementemente aos programas então em andamento de desapropriação e gentrificação da região portuária. Para esse dia, alguns moradores da região portuária foram convidados – dentre eles Merced e Petrócio Guimarães –, mas a senhora vestida de branco não foi convidada. No sábado, o museu abriu para os professores e*

*para a cena artística e cultural da cidade e, no domingo, para todos os trabalhadores que construíram o edifício e suas famílias. Abriu também para os moradores dos bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo, que foram convidados com faixas espalhadas pelos bairros, carro de som e panfletagem. Nesse dia, o mais poderoso dos três dias de inauguração, criamos uma banca nos pilotis do museu e iniciamos um cadastro dos moradores da região, que com a sua carteirinha em mãos poderiam visitar gratuitamente o MAR. Nascia ali o programa Vizinhos do MAR.*

*Não me lembro se a senhora sempre vestida de branco, estava nesse dia; diante de tantas pessoas e movimentações, confesso que não a vi. Mas nos dias que se sucederam, com o meu olhar já um pouco acomodado sem a tensão da inauguração ela sempre passava pelo museu, usando do seu benefício de entrada gratuita, ia várias vezes ao MAR. Começou a ser reconhecida pelas equipes de recepção, perguntava por mim e, sempre que possível, eu ia ao seu encontro na Escola do Olhar para dar um oi. Aos poucos, fui me acostumando com sua presença: a visita, que no primeiro momento era ao pavilhão de exposições, começou a ser à Escola do Olhar. Tinha de fazer cadastro para entrar, ela não gostava, a recepção ligava e dizia: “Tia Lúcia está aqui e quer falar com você. Pode subir?”*

*Ela chegava na sala da Educação e por vezes sentava e pedia papel para desenhar, ficava ali desenhando depois ia embora. Com o começo do Café da Manhã com Vizinhos, uma vez por mês ela sempre estava nos encontros – não perdia um. Sempre a última a ir embora, gostava de ficar conversando e aos poucos fui me habituando com essa presença e me afeiçoando e a chamada de Tia com muito gosto. Toda vez que chegava, eu fazia o máximo esforço para parar o que estava fazendo e conversar com ela, tinha um prazer imenso em ouvir suas histórias da infância no recôncavo baiano, da vida como babá ainda menina no Rio, das experiências religiosas e de encantamento. Tia Lúcia nasceu Lúcia Maria dos Santos; migrou para o Rio de Janeiro ainda criança e com oito anos já trabalhava como babá e empregada doméstica. Cuidou de crianças e teve seus filhos. Morava no Morro do Santo Cristo, mas andava toda a região portuária do Rio, por vezes, ia para Copacabana tirar foto com gringo, ou para os Galpões da Gamboa, onde tinha um ateliê de arte e ensina desenho para as crianças. Estava sempre no IPN e apresentava seus trabalhos desenhos e pinturas por lá – a primeira vez que fui ao IPN havia uma exposição das obras de Tia Lúcia com curadoria de Marco Teobaldo – daí a empolgação dela em me receber naquele dia – mas eu só fui entender depois que estava diante de uma das artistas mais extraordinárias que tive a sorte de conhecer.*

*Tia Lúcia tornou-se personagem central no Café da Manhã com Vizinhos, ela abria ou fechava o café com uma oração ou canto em lorubá. Ela se interessava pelas obras e fazia perguntas e em todos os eventos do museu estava presente. Se fosse uma apresentação cultural estava ela assistindo; musical, estava ela dançando; artística, estava ela propondo experiências; educativa, estava ela participando das oficinas e convidando os públicos a participar também, tornando-se por vezes a própria educadora. Numa dessas ações, durante a semana das crianças, Tia Lúcia chega até mim, era dia 11 de outubro, um domingo véspera do feriado dia das crianças e de Nossa Senhora Aparecida. Ela me pergunta: “Janaina amanhã você estará aqui?” Respondo que não, mas o museu estaria aberto, pois era feriado e tinha trabalhado sábado e domingo na minha escala seria um dia de descanso. Ela então com toda intimidade já conquistada demandou: “Então avise o fotógrafo que quero ser fotografada, pois tenho uma surpresa para vocês”. Já conhecendo Tia Lúcia e sabendo que não ia adiantar perguntar do que se tratava, apenas obedeci e combinei com o fotógrafo (Thales Leite) que estivesse atento às demandas de Tia Lúcia no dia seguinte, pois ela gostaria de ser fotografada. Thales que também já conhecia Tia Lúcia das ações no museu me perguntou: onde e como? Eu só respondi: não sei, é surpresa. Tem que ver com ela amanhã, qualquer coisa é só seguir as instruções dela e pedir apoio à equipe.*

*No dia seguinte, 12 de outubro, no Brasil é feriado em que celebramos a padroeira do país Nossa Senhora Aparecida e às crianças, Tia Lúcia chega ao museu vestida com uma sapatilha preta, meias brancas, saia cinza estampada e camisa azul, um lenço estampado na cabeça. Pergunta pelo fotógrafo e pede que ele a acompanhe até o Pavilhão de Exposições, que nesse momento estava recebendo a exposição “Rio Setecentista: quando o Rio virou capital”, que percorria o Rio barroco do século XVIII. Numa das salas havia duas imagens (São João e Santa Maria) em escala e expressão compadecida e de lamento voltados para o que seria a cruz com o Cristo crucificado. As esculturas pertenciam à Igreja de Santo Inácio do Colégio de mesmo nome localizado no bairro de Botafogo (RJ) e na impossibilidade de trazer também a escultura com o Cristo crucificado, uma outra imagem da crucificação foi inserida na exposição, essa, entretanto era pequena e estava sob um fino mastro de prata – a cena recomposta na exposição entretanto não guardava o apelo barroco de origem. Na mostra os santos estavam posicionados um ao lado do outro, parecendo salvaguardar a cruz, mas também um espaço vazio percebido desde o início por Tia Lúcia como sagrado.*

*Esse espaço sagrado, desapercibido para a curadoria, para a equipe educação e talvez para parte do público que visitava a exposição. Mas não para Tia Lúcia. Ela, em sua enorme sabedoria, identificou as dimensões simbólicas criadas por aquela posição e o quanto solicitavam uma ocupação. Ela então se veste com o manto azul com franjas amarelas e bordado à mão por ela mesma que trazia na sacola, se coloca entre os dois santos e, em uma atitude de recolhimento e concentração, coloca-se de mãos postas e olhos fechados entre as imagens numa postura de oração. Tia Lúcia performa (reza) durante mais de duas horas no espaço expositivo evocando a imagem de Nossa Senhora Aparecida, ressacraliza o objeto lido até aquele momento apenas como arte e instaura todo um museu para mim.*

As culturas urbanas adentraram no museu a partir do Passinho e do Hip Hop. Tal presença converge, a meu ver, o espaço do museu num território híbrido que promove o cruzamento das manifestações culturais reconhecidas e expostas nas galerias com a força da cultura das periferias da cidade. Paulo Freire compreende que a educação problematizadora “implica um constante ato de desvelamento da realidade”. (FREIRE, 2005, p. 80) Creio que as dinâmicas instauradas na Escola do Olhar a partir das relações de ativação e aprendizagem com o Passinho e o Hip Hop modificaram o espaço do museu, pautaram o programa educativo e a curadoria. Mas esse exercício de escuta e relação já havia sido experimentado com o Programa Vizinhos do MAR. Neste capítulo pretendo percorrer a maneira como se estabelece o programa e sua evolução em diálogo com os moradores considerando que, essa metodologia de relação de vizinhança, pautou uma série de ações do museu.

### **3.2 – O Morro e o MAR**

Do documento de referência conceitual para a criação do MAR, consolidado em 2012 pelo então diretor Paulo Herkenhoff existia um trecho dedicado à relação com a região portuária do Rio de Janeiro. Nele, Herkenhoff exprimia sua preocupação em implicar o museu com o território, numa relação crítica com o projeto de transformações urbanas em andamento na região portuária. Transcrevo-o:

Localizado na Região Portuária do Rio de Janeiro, o MAR tem, como um de seus princípios, o estabelecimento de relações estreitas com o contexto social, cultural e ambiental que o cerca. Vizinho do Morro da Conceição – uma das áreas mais antigas da cidade, onde reside uma comunidade centenária espalhada por aproximadamente 900 casas – e atento ao significado histórico da região (intensamente ocupada sobretudo desde o século XIX, com o Largo da Prainha), o MAR anseia ter uma relação crítica com as atividades do projeto de revitalização da Zona Portuária. Assim, o Museu será um espaço para se pensar os desejos e estratégias simbólicas do Rio de Janeiro

nesse momento de intensa transformação, sempre atento às questões e interesses dos moradores e trabalhadores daquela região. (HERKENHOFF, 2012, s.p.)

Nesse primeiro recorte conceitual sobre o museu, o diretor usa o termo revitalização que, numa certa medida, estava presente em muitas das apresentações do programa da instituição. Mesmo com uma visada crítica ao termo “revitalização” implica a meu ver o amenizar do processo de transformação urbana na região, cujas ações da Secretaria Municipal de Habitação (SMH), com a marcação das casas para desapropriação e subsequente derrubada das mesmas, foi um violento processo de apagamento e gentrificação do território, bem como, das dinâmicas sociais dos moradores<sup>74</sup>. O programa de remoções na região portuária do Rio estava diretamente relacionado com agendas violentas impetradas pelo Estado no contexto da preparação para a Copa do Mundo de futebol masculino no Brasil (2014) e os Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro (2016). Veremos que do outro lado da cidade essa ação vai resultar na implantação de uma experiência inédita e revolucionária de museus, com a criação, em 2016, do Museu das Remoções<sup>75</sup>.

As remoções na Vila Autódromo, executadas de modo sistemático pela prefeitura do Rio de Janeiro, fizeram parte de um projeto de requalificação da cidade motivado pelos Jogos Olímpicos e Paralímpicos de 2016, no bojo do qual se colocou em prática uma reforma urbana que atendia preponderantemente a interesses empresariais e às dinâmicas do mercado neoliberal. Como resultado, a Vila é transformada de um território habitado por mais de 700 famílias em um espaço em ruínas marcado pela perda dos seus patrimônios mais imediatos – suas casas, os espaços de convivência, o parquinho onde brincavam as crianças, a padaria, os animais domésticos, paisagem arborizada, os lugares de encontro e de memória afetiva. O museu nasce como reação insubordinada à ação destrutiva do Estado, a partir da musealização dos restos deixados no território e do ativismo dos seus habitantes que conseguem permanecer na luta por moradia e pelo direito à memória. (BRULON; PEIXINHO, 2022, p.2)

Se a criação do Museu das Remoções surge como uma resposta e resistência dos moradores da Vila Autódromo à violência de Estado, o MAR e, posteriormente, o Museu do Amanhã surgem como âncoras do programa de requalificação urbana da região portuária do Rio de Janeiro. A região era atravessada pelo Elevado da

<sup>74</sup> Sobre o impacto das transformações urbanas na região portuária ver: DINIZ, Nelson. De Pereira Passos ao Projeto Porto Maravilha: colonialidade do saber e transformações urbanas da Região Portuária do Rio de Janeiro. In: XII 2012, Bogotá. Actas del XII Colóquio Internacional de Geocrítica, 2012. Sant’Anna, M. J. G., & Gonçalves, L. M. A. (2015). Transformações e conflitos na área portuária da cidade do Rio de Janeiro: megaeventos esportivos, mídia e marketing urbano. *Interseções: Revista De Estudos Interdisciplinares*, 17 (2). <https://doi.org/10.12957/irei.2015.20153>. Nascimento, B. P. (2019). Gentrificação na Zona Portuária do Rio de Janeiro: deslocamentos habitacionais e hiper precificação da terra urbana. *Caderno Prudentino De Geografia*, 1(41), 45–64. Recuperado de <https://revista.fct.unesp.br/index.php/cpg/article/view/5716>

<sup>75</sup> Sobre o Museu das Remoções ver: < <https://museudasremocoes.com/> > Acesso dez. 2023

Perimetral, que ligava os principais entroncamentos rodoviários do Rio de Janeiro entre a zona sul, a ponte Rio-Niterói, a Linha Vermelha e a Avenida Brasil. A Perimetral passava sobre os bairros Saúde, Caju, Gamboa e Santo Cristo. As obras de intervenção impactavam de forma significativa os moradores desses bairros: as demolições, implosões e remoções eram relatadas a cada encontro e sentidas no dia a dia de todas as pessoas que moravam e trabalhavam na região. Àquela altura, a pequena equipe técnica do novo museu já atuava no edifício do MAR ainda em obras e convivia com as implosões e a poeira.

O cenário pós-apocalíptico que combinava desmontes com arquiteturas futuras atravessava os corpos ali recém-chegados, convocando-nos. Armados de capacetes, botas e instruções de segurança, entramos no Palacete D. João VI pela primeira vez ainda no começo daquele ano, quando ouvimos a sirene. Aguda, repetida por três vezes, ela anunciava um estrondo grave. A terra tremia, as janelas vibravam. Objetos insinuavam cair das mesas e paredes; eventualmente caíam. A cada nova detonação, um estado de alerta seguido da rotineira conferência da situação das coisas. Dentro do Palacete, mapeavam-se as rachaduras que emergiam bomba após bomba: implosões diárias para a construção dos túneis Marcello Alencar e Rio450. Enquanto isso, aguardávamos apreensivamente um impacto maior, a implosão do Elevado da Perimetral, logo em frente ao prédio. (DINIZ; FIRMEZA, 2020, p.283)

Eram contundentes e enlutados os relatos dos moradores e agentes culturais da Zona Portuária do Rio de Janeiro e cada vez mais o discurso institucional que sustentava um processo de revitalização da região, e que fora repetido inúmeras vezes, em 2012, virava ruínas, assim como o Elevado da Perimetral.

Entretanto, ele ancorou algumas das iniciativas de aproximação que integravam o programa de implantação do museu constituindo o “pacote de entregas” da Fundação Roberto Marinho. Uma das ações foi a criação de um mapeamento do território e a proposição de um estreito diálogo que alcançava apenas o Morro da Conceição. Localizado nas imediações da Praça Mauá, onde o museu seria instalado, o Morro da Conceição historicamente constitui um dos marcos inaugurais da cidade do Rio de Janeiro, juntamente com os morros do Castelo, Santo Antônio e São Bento. A ocupação, que remonta ao século XVI, preserva a Fortaleza de Nossa Senhora da Conceição (1713), A Igreja de São Francisco da Prainha (1696), o Palácio Episcopal (1702) e casarios coloniais históricos preservados. Ao pé do Morro da Conceição, os Jardins Suspensos do Valongo (1905), a Pedra do Sal (berço do samba do Rio de Janeiro), o Largo da Prainha e a Praça Mauá.

Dos anos 1980 para cá, o Morro da Conceição passou a ser visto como repositório da memória da cidade. Ali, mesmo que combalido, residia o pedaço da alma carioca que conseguiu sobreviver à sanha

da destruição impensada. (...) Aos poucos, sem que ninguém os estimulasse, artistas, arquitetos, historiadores procuraram o lugar para estabelecer ateliês e moradias. O cenário pitoresco e o modo de viver descontraído, peculiares ao local, combinados com a proximidade do centro e preços acessíveis de imóveis, atraíram novos moradores em busca de alternativas à zona sul, cara e excludente. Esse movimento adensou-se, ao longo da década de 1990, ganhando maior organização e visibilidade desde os anos 2000. Mais recentemente, com o início das obras do Porto Maravilha e as mudanças políticas que anunciaram a transformação fundiária da região, a especulação imobiliária chegou à zona portuária também. Já não é mais tão barato comprar ou mesmo alugar imóveis por lá, e o termo gentrificação faz cada vez mais parte do vocabulário local. (DINIZ; CARDOSO, 2015, p.34-5).

As dimensões históricas e culturais presentes no Morro da Conceição foram integradas a um roteiro turístico e cultural criado pela Fundação Roberto Marinho que envolvia os monumentos históricos, percorria os becos e ruas do morro, os ateliês dos artistas, restaurantes. Denominado *O Morro e o MAR*, além do roteiro existia ainda uma agenda de atividades culturais e educativas que envolvia desde a instalação de placas de informação e orientação para os visitantes até shows musicais e barraquinhas na praça de Nossa Senhora da Conceição no alto do morro (figura 29). A chamada “ilha do sossego” (DINIZ, CARDOSO, 2015) ganhava visibilidade e com matérias de jornal e a realização do circuito, o morro se revelava aos grupos de turistas que percorriam seus becos e ruas em busca de um pitoresco modo de morar.

Para o desespero de moradores, diga-se de passagem, que manifestam nostalgia por uma tranquilidade perdida desde que grupos de turistas passaram a frequentar suas ruas, caçando fotos de senhoras idosas debruçadas nas janelas de sobrados antigos. Enquanto isso, o vizinho Morro da Providência continua a padecer no esquecimento e na invisibilidade (DINIZ; CARDOSO, 2015, p. 34-5).

Figura 29 – Programação cultural na Praça de Nossa Senhora da Conceição, Morro da Conceição – Circuito O Morro e o MAR.



Fonte: Arquivo pessoal

Entre setembro e novembro de 2012, um folder (figura 30 e 31) com um mapa descrevendo os principais pontos de visitação do morro foi produzido e amplamente divulgado nas ações que antecederam a abertura do museu, inclusive nos processos de formação com professores realizados pela equipe de educação do MAR. No texto do folder o MAR era anunciado como o museu que “chega para reler transversalmente a história da cidade e conectar dimensões históricas e contemporâneas da arte.” Já a Escola do Olhar, apresentava-se como “um ambiente pensado para produção e provocação de experiências, com a missão de inscrever a arte no ensino público, focado na formação de professores.” (O Morro e o MAR, folder s/d)

Figura 30 – Folder promocional O Morro e o MAR com mapa da Praça Mauá, Perimetral e Morro da Conceição



Fonte: Impresso de divulgação Circuito O Morro e o MAR



Figura 31 – Verso do folder promocional O Morro e o MAR com nota explicativa para cada marco histórico do território



Fonte: Impresso de divulgação Circuito O Morro e o MAR

Um vídeo promocional sobre os ateliês dos artistas visuais que mantinham seus espaços de trabalho e residência no Morro da Conceição, também foi editado dentro do projeto e recebeu o título de “O Morro e o MAR – o percurso de um novo olhar”<sup>76</sup> que tinha como enredo principal um convite para adentrar os ateliês e conhecer os processos criativos dos artistas. Num segundo momento, o vídeo (figura 32) provoca as relações possíveis dos artistas com o novo museu e sugere que tipo de diálogo e dinâmica poderiam se estabelecer entre eles. Nas ações promocionais do museu que seria inaugurado em breve o vídeo passou a abrir ou fechar os encontros como que reforçando o compromisso do museu com o local onde seria instalado.

Figura 32 – Frames vídeo O Morro e o MAR sobre os ateliês dos artistas visuais moradores no Morro da Conceição



Fonte: Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=w0GqkUVNA0w>. Acesso dez. 2023.

Em matéria de divulgação destas ações do “O Morro e o MAR”, anunciavam-se passeios “no entorno do MAR” (figura 33) e a coordenadora de projetos da Fundação

<sup>76</sup> O Morro e o MAR. Vídeo disponível < <https://www.youtube.com/watch?v=w0GqkUVNA0w> > Acesso jan. 2024.

Roberto Marinho Andrea Farroco destacava: “O MAR terá sempre uma ligação profunda com a cidade. Assim, o museu vai interagir com os pontos históricos do seu entorno. Os passeios, de certa forma, vão também mostrar um pouco da proposta do museu” (DAFLON, Extra, 14/09/2012). Em outra matéria, veiculada pela Rede Globo de Televisão, ela pontua: “Eu acho que é devolver para o carioca a região portuária que ficou muito tempo abandonada, eu acho que é um pouco resgatar essa história que foi perdida que os cariocas muitos deles desconhecem”. (G1.globo.com). O depoimento de Farroco reforça a proposta do projeto de criar vínculos com o local mas, ao mesmo tempo, reifica a dimensão de retomada do desenvolvimento de um território percebido como abandonado e a criação de um diálogo pacífico e apartado da dimensão crítica necessária para chegar na região portuária. A relação com o Morro da Conceição era insuficiente para responder as urgências que se colocavam para o museu naquilo que o implicava com o território no qual seria situado. Seria preciso subir outros morros como da Providência e Santo Cristo, andar por um território que fosse além do entorno direto da Praça Mauá e visitar outras praças e ruas dos bairros da Saúde, Gamboa, Santo Cristo e Caju.

Figura 33 – Visita com guia turístico do projeto O Morro e o MAR no Morro da Conceição



Fonte: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/rj2/video/projeto-o-morro-e-o-mar-promove-passeios-com-guias-no-entorno-da-regiao-do-morro-da-con-2141634.ghtml>

### 3.3 – Do Morro e o MAR para a ideia de vizinhança

A inauguração do MAR que estava prevista para julho de 2012, teve seu cronograma adaptado devido aos atrasos que envolviam as obras do Pavilhão de exposições e da Escola do Olhar. Esse atraso, entretanto, foi oportuno, pois permitiu para nós trabalhadores recém-contratados o convívio com o território e a coleta de percepções dos moradores acerca desse museu que seria instalado na região. Foi a partir desse convívio que compreendemos os limites de uma iniciativa como *O Morro e*

o *MAR*, cuja ação, centrada nas relações com o Morro da Conceição, eram insuficientes para abarcar toda dimensão, complexidade e oportunidades de relação com os moradores da Zona Portuária do Rio de Janeiro, compreendida pelos bairros acima mencionados. A relação primeiramente enunciada com o Morro da Conceição, penso eu, estava ancorada num memorialismo tributário do cronista da *belle époque* carioca João do Rio (1881-1921) – que narrou o “bota abaixo” orquestrado nos primeiros anos do século XX pelo prefeito Pereira Passos (1836-1913). Alinhada com a nova investida de reformas urbanas, “O Morro e o *MAR*” não oferecia elementos suficientes para ancorar os diálogos necessários com os moradores do território.

A conjuntura de conflitos e disputas precisava ser absorvida e revisitada constantemente por uma equipe ainda pequena. Adentrávamos um território heterogêneo, constituído por numerosos coletivos, grupos, comunidades, cujos membros não necessariamente partilham de posições ou visões consensuais entre elas. Levar em conta todas essas variáveis e suas inúmeras camadas implicava criar uma agenda plural e mutável. Se a estratégia já não era boa, os processos de escavações arqueológicas do Cais do Valongo em andamento para as reformas também se impuseram, para nós trabalhadoras do novo museu, como uma urgente revisão da abordagem:

Principal porto de entrada de africanos escravizados no Brasil e nas Américas, o Cais do Valongo, localizado no Rio de Janeiro (RJ), passou a integrar Lista do Patrimônio Mundial da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), em 1º de março de 2017. O Brasil recebeu perto de quatro milhões de escravos, durante os mais de três séculos de duração do regime escravagista. Pelo Cais do Valongo, na região portuária da cidade, passou cerca de um milhão de africanos escravizados em cerca de 40 anos, o que o tornou o maior porto receptor de escravos do mundo. (IPHAN, acesso jan. 2024).

No final do século XIX com a abolição oficial da escravidão do Brasil<sup>77</sup>, o porto continuou receber um contingente significativo de trabalhadores migrantes, muitos deles vinham de outras regiões do país principalmente da Bahia. Em busca de novas ocupações, começam a atuar na estiva, bem como a exercer seus ofícios no comércio formal e informal na região. A Zona Portuária do Rio, tornou-se um território de trocas sociais, econômicas e religiosas ancorado nas culturas trazidas de África e de outros locais do país principalmente do nordeste brasileiro. Na região, casas de acolhimento

---

<sup>77</sup> É importante destacar que o movimento de migração interna começa com a proibição do tráfico de escravizados em 1850 com a Lei Eusébio de Queirós foi aprovada em 4 de setembro daquele ano. Diante da impossibilidade de novas travessias forçadas contingentes de pessoas escravizadas que trabalhavam no ciclo da cana e do cacau no nordeste brasileiro foram deslocadas para as áreas de plantações de café (Rio de Janeiro, Minas Gerais, Espírito Santo e São Paulo) via porto do Rio de Janeiro. Com o fim oficial da escravidão em 1888 esse fluxo migratório tem continuidade. (GERALDO, 2021)

dos recém chegados, conduzidas em sua maioria por mulheres (as chamadas “Tias”), eram também espaços de reza e de festas, figurando dentre as tias mais famosas da região Hilária Batista de Almeida, conhecida como Tia Ciata (1854-1924)<sup>78</sup> “mãe de santo respeitada, que havia sido firmada no santo como Ciata de Oxum no terreiro João Alabá, na rua Barão de São Félix, perto da casa de dom Obá II em 1880” (GERALDO, 2021, p. 62) e onde convencionalmente reputou-se a criação “oficial” do primeiro samba, *Pelo Telefone* (1916), composto por vários autores e registrado por Ernesto Joaquim Maria dos Santos o Donga, (1889-1974) um de seus frequentadores. Os bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo abrigaram, na cidade do Rio de Janeiro, as tradições e manifestações artísticas e culturais da população negra da cidade, fazendo com que a região também fosse conhecida como “Pequena África”.

É, portanto, quase como um movimento de resistência, que o Cais do Valongo, aterrado (e recalçado) pelas obras de Pereira Passos, em 1911, aflora no processo de reformas do Porto Maravilha. Traz consigo toda dimensão histórica que esse local tem e representa para a compreensão do Brasil. Em meados da década de 1840, o Valongo, passou por uma grande reforma, para receber a Princesa Teresa Cristina (1822-89), que viria a se tornar esposa do Imperador Dom Pedro II (1825-91). A reforma, também operava uma primeira tentativa de apagamento da violência da escravidão: o Porto Maravilha e o plano inicial de relação com o território, pautado na tentativa de emplacar o “Cais da Imperatriz”, aponta seus limites e fracasso: nas obras desrecalcou-se a contrapelo a história do cais. No folder do circuito “O morro e o MAR” encontramos a seguinte descrição:

Visitar o Sítio Arqueológico do **Cais do Valongo e da Imperatriz** é voltar no tempo e entender melhor nossa cidade! O Valongo foi construído no fim do século XVIII para o desembarque de milhares de escravos que eram comercializados nas imediações. **No século XIX, esse antigo cais foi recoberto por um novo, projetado por Grandjean de Montigny, para receber a futura esposa do imperador Pedro II, D. Teresa Cristina.** Em escavações recentes para obras urbanas, esses tesouros foram redescobertos e oferecidos aos olhos curiosos dos visitantes de toda parte. (O MORRO e o MAR, folder, 2012) grifo nosso

Podemos perceber nessa tentativa de equivaler as dimensões históricas do Valongo com a chegada da Imperatriz uma leitura pacificadora que encobre a dor e violência do processo de escravidão. Como reforça Mbembe em *A crítica da razão*

<sup>78</sup> Sobre Tia Ciata o historiador Roberto Moura publicou: Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro. Editora Todavia, Rio de Janeiro, 2022. Na rua Camerino, 5 está localizada A Casa da Tia Ciata um espaço cultural e de memória que desenvolve exposições, caminhadas, formações entre outras atividades sobre a história da região, das matriarcas (tias baianas) que mantinham essas casas de acolhimento, reza e festas, para saber mais sobre a Casa de Tia Ciata acessar: <<https://www.tiaciata.org.br/home> > Acesso jan. 2024.

*negra* é preciso estar atento ao “poder de captura, poder de influência e poder de polarização” (2018, p. 309) do capitalismo em sua engrenagem forjada na travessia do Atlântico. Sendo o museu um empreendimento na linha de frente desse movimento de reformas urbanas, essa disputa de narrativa estava colocada de maneira incontornável.

Um museu, dada sua capacidade notória de influenciar e reforçar determinadas perspectivas históricas, sociais e visuais, poderia constituir-se um precioso apoio a esse movimento de “revitalização” da zona portuária. Para além de sua proximidade com o Valongo, é importante ressaltar que o edifício que abriga a Escola do Olhar, operou entre a década de 1940 e 1980 como delegacia de polícia do Estado Novo de Getúlio Vargas (1937-1945) e da Ditadura Militar (1964-1985). A equivalência entre Cais do Valongo e Cais da Imperatriz insinuaria uma postura conciliatória, cujo resultado é *atenuação* da memória e do trauma violência da escravidão. Trazer o Valongo para a cena, e com ele toda a sua relevância para a história brasileira, foi resultado de uma importante ação que envolveu pesquisadores, intelectuais e produtores culturais das organizações do movimento negro no Brasil. Na disputa da memória pleitearam junto ao poder público o reconhecimento histórico, arqueológico e cultural da região, estabelecendo como um marco integrado a outros pontos importantes do território: a Pedra do Sal (considerada berço do samba na cidade do Rio de Janeiro), o Centro Cultural José Bonifácio (primeira escola destinada a estudantes negros da cidade), os Jardim Suspenso do Valongo (em frente ao casario de comercialização de pessoa escravizadas) e o Instituto dos Pretos Novos (cemitério onde eram descartados os corpos das pessoas recém-chegadas de África). O reconhecimento internacional viria a seguir, em 2017, com a declaração do Cais do Valongo como Patrimônio da Humanidade.

O Sítio Arqueológico do Cais do Valongo não só representa o principal cais de desembarque de africanos escravizados em todas as Américas, como é o único que se preservou materialmente. Pela magnitude do que representa, coloca-se como o mais destacado vestígio do tráfico negreiro no continente americano. (IPHAN, s.d.)

Para nós trabalhadores do museu, envolvidos nesse movimento de implantação e disputas de narrativas sobre a memória do território, era importante identificar quais seriam as “tintas ideológicas” que iríamos carregar e como estabeleceríamos os diálogos com os moradores da região. Quais seriam os compromissos éticos que iríamos firmar, no momento do contato, do convite e da construção coletiva com os moradores. Estaríamos nós a serviço dessa narrativa apaziguadoras da memória? Ou converteríamos nossas práticas em um território para

discussão crítica e democrática dessas experiências? Creio que nesse processo desafiador de escolhas e disputas optei por seguir a cartilha do pensador Paulo Freire e, em cada encontro, visita, reunião e caminhada no território procurava ficar atenta e perceber:

O problema fundamental, da natureza política e tocado por tintas ideológicas, é saber quem escolhe os conteúdos, a favor de quem e de que estará a seu ensino [ou programa que iríamos criar com os moradores], contra quem, a favor de que, contra quê. Qual o papel que cabe aos educadora(e)s [e nesse caso a nós trabalhadores do museu] na organização programática dos conteúdos; qual o papel, em níveis diferentes, daqueles e daquelas que, nas bases, cozinheiras, zeladores, vigias [educadores, receptivo, segurança, limpeza]; qual o papel das famílias [no nosso caso dos públicos e mais especificamente dos moradores], das organizações, da comunidade local? (FREIRE, 2020, p.152)

É nesse momento que em 14 de novembro de 2012 visito, pela primeira vez o Instituto dos Pretos Novos (IPN). Em 1996, o casal Merced e Petrucio Guimarães moradores da Rua Pedro Ernesto, próxima à Praça da Harmonia, na região portuária do Rio de Janeiro, realizaram uma reforma em sua casa e, durante os trabalhos de escavação do pátio interno, depararam-se com diversos fragmentos e ossadas humanas. Após o susto inicial e com as investigações conduzidas com a Instituto de Arqueologia do Brasil<sup>79</sup> identificaram que a casa fora construída sobre o chamado Cemitério dos Pretos Novos. Conhecido na historiografia e citado em relato de viajantes estrangeiros, sua localização exata na região portuária do Rio ainda não havia sido identificada. Segundo o historiador Júlio Pereira (2004), não se tratava de um cemitério da maneira em que são reconhecidos esses locais nas cidades – com disposição de covas e lápides. Ao contrário, o cemitério dos Pretos Novos, aproximava-se mais com uma vala comum na qual eram depositados os corpos de pessoas que, sequestradas em África, resistiram à travessia, mas morreram na chegada às Américas. Segundo o autor estima-se, que entre 1722 e 1830, cerca de 6.000 pessoas tiveram seus corpos lançados nesse local sem ritos funerários, sem lápides, uns sob os outros. A descoberta, divulgação e pesquisa sobre o Cemitério dos Pretos Novos no quintal da família Guimarães resultaria num impulso importante de pesquisa histórica, arqueológica que alterou radicalmente a rota das investigações sobre o período da escravidão no Brasil “uma vez que permanece como um memorial de um passado outrora esquecido e como fonte riquíssima sobre o processo histórico de degradação do ser humano, sofrido pelos africanos escravizados no Brasil.”

<sup>79</sup> Ver: O relatório do diagnóstico está disponível em no website do Instituto dos Pretos Novos. Disponível em: <[http://www.pretosnovos.com.br/dropbox/textos/Arqueologia\\_an%C3%A1lise\\_biocultural\\_1996\\_2006.pdf](http://www.pretosnovos.com.br/dropbox/textos/Arqueologia_an%C3%A1lise_biocultural_1996_2006.pdf)> . Acesso dez. 2023.

(PEREIRA, 2014, p. 342)

Após nove anos da descoberta, o casal, juntamente com um grupo de pesquisadores e ativistas de organizações do Movimento Negro no Rio criaram o Instituto Pretos Novos<sup>80</sup>, cuja ação de pesquisa, salvaguarda, educação e difusão da história da escravidão no Brasil é absolutamente balizar por lançar luz sobre a barbárie do processo de escravidão no Brasil contribuindo sobremaneira para a compreensão da nossa história.

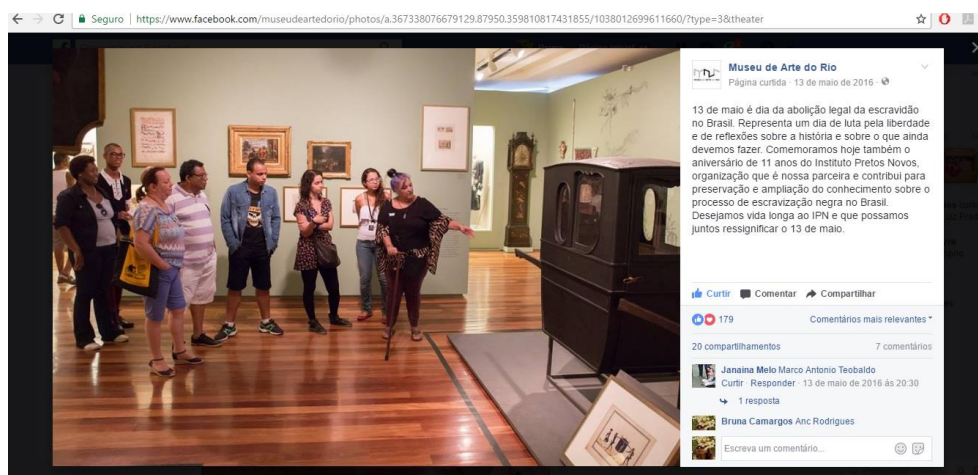
Contudo, apesar de torcidos, retorcidos, queimados, descarnados, desarticulados, despedaçados, pulverizados pela ação da queima, jogados e amontoados, ressurgem como indícios de um tempo em que pessoas eram sequestradas em sua terra natal e vendidas como “coisas”; assassinadas em decorrência de uma vida extremamente atribulada, tinham seus restos mortais deixados à flor da terra em um terreno baldio sob o nome de “campo santo”. Enquanto espaço, o cemitério dos Pretos Novos é mais que uma testemunha a céu aberto: é o indício cabal do famigerado tráfico negreiro e os ossos, que jazem ali, são muito mais do que relíquias abertas à visitação, são provas do que um ser humano pode fazer a outro. (PEREIRA, 2014, p. 342)

Após a primeira visita, o Instituto Pretos Novos tornou-se para mim o ponto de partida da relação com o território: nos meses seguintes, passei a frequentar o IPN e ter a mesa de convívio que existia no Instituto como local de trabalho e aprendizagem onde, Merced Guimarães além de me introduzir na história da região portuária, articulava muitos diálogos e os encontros com artistas, produtores culturais, moradores, associações culturais e sociais da zona portuária do Rio de Janeiro. Eu partia do Instituto para visitar lugares e conhecer o território e, para além do Morro da Conceição, comecei a subir outros morros (principalmente a Providência, o Santo Cristo). Acompanhava as visitas educativas no Instituto, observa e aprendia cada vez mais sobre a dimensão histórica e a relevância daquele lugar para o território e fundamentalmente para o novo museu (figura 34).

Figura 34 – Homenagem ao IPN na rede social do MAR no texto lemos: Dia 13 de maio é dia da abolição legal da escravidão no Brasil. Representa um dia de luta pela liberdade e de reflexão sobre a história e sobre o que ainda devemos fazer. Comemoramos hoje também o aniversário de 11 anos do Instituto Pretos Novos, organização que é nossa parceira e contribui para a preservação e ampliação do conhecimento sobre os processos de escravização negra no Brasil. Desejamos vida longa ao IPN e que possamos juntos ressignificar o 13 de maio. (2016)

---

<sup>80</sup> Sobre o Instituto dos Pretos novos acessar: < <https://pretosnovos.com.br/> > Acesso jan. 2024.



Fonte: Print rede social do MAR

O Instituto é um espaço de memória, cultura e arte, mas também é a casa da família Guimarães, e talvez por isso, convergia também para um tipo de convívio entre vizinhos. A experiência de vizinhança e de um espaço de sociabilidade e trocas afetivas, culturais e sociais que experimentei no IPN – que não está mediada pela noção de cordialidade de Sérgio Buarque de Holanda (no livro *Raízes do Brasil* de 1936) – me ofertaram um *modo de fazer* que acredito tenha se transformado numa metodologia de trabalho que exercitei tanto no MAR quanto em outras práticas profissionais que pude experimentar a partir de então. Foi no IPN, que reconheci a importância da *mesa do café* que depois se concretizou no MAR com o convite fundamental para a presença dos vizinhos no museu: você quer tomar **Café da Manhã comigo?** Enquanto a narrativa oficial tergiversava sobre cadáveres, nós falávamos com pessoas vivas – filhas, netas e bisnetas de quem carregou esse café. (figura 35)

Figura 35 – Encontro para Café da Manhã com Vizinhos do MAR realizado na Escola do Olhar



Fonte: arquivo pessoal



O **café da Manhã com Vizinho** ocorria uma vez por mês num sábado pela manhã numa das salas da Escola do Olhar. O encontro de livre divulgação era aberto a participação de todos os moradores da região portuária, inscritos ou não no programa que poderiam vir para tomar café, visitar as exposições e se quisessem pensar juntos na construção dos caminhos do relacionamento com o museu. Por meio de sua equipe de educação, construíamos diálogos, ações e propostas com os moradores da região portuária. A ideia de convívio com a vizinhança que, inspirada pelo IPN, trouxe para nós a qualidade necessária para a prática do programa, afinal vizinhos comem juntos, se escutam com atenção, têm discordâncias, mas também encontram pontos de convergência, cuidam uns dos outros e tratam com respeito e aprendem juntos sobre as coisas do bairro. Em meio as obras do Porto Maravilha e o contexto de remoção e gentrificação em curso, as opiniões se dividiam em relação ao projeto do museu e seus impactos.

Fundamentar a relação com os moradores a partir da ideia de vizinhança proporcionou a oportunidade de constituir espaços de escuta verdadeiramente qualificados com as pessoas. Sem uma dimensão totalizante da comunidade, os encontros eram sempre com pequenos grupos de 20 a 30 pessoas, algumas frequentadoras assíduas, outras que vinham apenas uma vez e outras que vinham com seus programas e projetos já definidos na tentativa de promover ações no museu. Como todas as iniciativas eram ali debatidas em conjunto, algumas das propostas levadas prontas para o café da manhã tornavam-se ações em parceria com o MAR. Outras, que não mantinham com aquele coletivo relação e aderência clara com o território, naufragavam na primeira colocação e não tinham êxito no seu encaminhamento junto com o Programa Vizinhos do MAR. O café da Manhã com Vizinhos educava o nosso olhar, nossa experiência com o território e por conta de nossa vivência da vizinhança, deixamos de reproduzir o discurso da “revitalização” e passamos a problematizar as questões a partir do reconhecimento, compreensão e mapeamento das práticas desenvolvidas na região. As dúvidas e perguntas iniciais (“o que o museu tem a nos oferecer?”<sup>81</sup>) transformavam-se em outra importante pergunta para nossas práticas: “o que podemos fazer juntos?”

---

<sup>81</sup> Afirmação recorrente em todos os encontros com interlocutores do território realizados entre 2012 e início de 2013.

### 3.4- O que podemos fazer juntos?

É importante pontuar que a pergunta “fazer junto”<sup>82</sup> chegou para nós por meio da fala de um senhor que apesar de não ser morador da região portuária era frequentador diário e assíduo da Praça Mauá. O conhecíamos como Senhor Brasil. Ele havia sido trabalhador na estiva do cais do porto e, mesmo após a sua aposentadoria, e morando na comunidade do Morro do Cantagalo (Zona Sul do Rio de Janeiro), ia todos os dias da semana para a Praça Mauá. Costumava ficar sentando interagindo com as pessoas num bar que ali existia chamado “Maravilhas do Porto”. O Senhor Brasil, tornou-se nosso amigo e, curioso com a circulação dos novos trabalhadores da região (dos profissionais do museu em construção) que também passaram a frequentar o Maravilhas do Porto, após o expediente perguntava sobre o museu, como seria e o que aconteceria ali. Quando finalmente o MAR foi inaugurado, era muito comum encontrar o Senhor Brasil nas galerias, às vezes acompanhado por um de seus netos ou filhas. Com o início das atividades da Escola do Olhar, o Senhor Brasil passou a frequentar as ações: ele não só visitava as exposições como também participava das oficinas, rodas de conversas e seminários que a Escola do Olhar organizava; por vezes, também ia ao Café da Manhã com Vizinhos, mas raramente ficava até o final do encontro – sempre tinha um compromisso com as outras atividades da região portuária. Foi num seminário “Escavar nas superfícies” realizado na sala 2.2 e no auditório da Escola do Olhar entre os dias 18 e 19 de outubro de 2013 realizado a partir da exposição individual de Yuri Firmeza denominada *Turvações Estratigráficas* de (2013)<sup>83</sup>, que, em meio as análises realizadas pelos convidados sobre o empreendimento Porto Maravilha, o MAR e as ações violentas de gentrificação promovida pelas desapropriações na região portuária e o encarecimento dos aluguéis, que o Senhor Brasil se levantou em meio ao debate e lançou essa potente pergunta: **o que podemos fazer juntos?**

Após lançada a pergunta, ele contou histórias sobre a região portuária e outras obras de desapropriação ocorridas para a construção da via do metrô da cidade e novamente reiterou: “o que podemos diante dessa situação fazer juntos?” (Senhor Brasil). A convocatória para uma ação em cooperação a partir do que estava colocado (e que em todas as frentes apontava para uma situação de violência) exigia respostas

---

<sup>82</sup> Sobre as implicações de fazer junto e práticas de cooperação dialógica ver: SENNETT, Richard; *Juntos: os rituais, os prazeres e a política da cooperação*. tradução: Clóvis Marques – Rio de Janeiro: Record, 2012.

<sup>83</sup> “Turvações Estratigráficas”, ficou cartaz no MAR de 3/9/2013 a 8/2/2013. Sobre a exposição ver *making of* disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=kCxNQBYUaKI> > Acesso fev. 2024.

práticas e não apenas se restringir a análises críticas. Convocava um estado de ação e para essa proposta, feita naquele dia, a plateia, os curadores e artistas convidados não conseguiram dar resposta. O seminário acabou, mas a pergunta seguiu ressonando em mim como um motor de ação que também impulsionaria as ações do programa Vizinhos do MAR. Em meio às discussões, debates e conflitos que surgiam nos encontros do Café da Manhã com os Vizinhos, sempre recorria àquela pergunta para propor que, mesmo em meio as diferenças, buscássemos identificar o que era possível **fazer junto?**

“Fazer junto” também contribuía para compreender os atores e os papéis que cada pessoa presente no Café da Manhã com Vizinhos poderia ter, mas principalmente que o museu se exercia *com* e *no* território. Não se tratava de um museu da comunidade, e sim de um tradicional museu de arte e cultura visual, com um programa curatorial e institucional estabelecidos de antemão<sup>84</sup>. Entretanto, ao recuperar a fundação das bases metodológicas da Escola do Olhar a partir dos atores com os quais estávamos dialogando, incido sobre o museu uma leitura ancorada numa museologia experimental e de fronteira, conforme a define Brulon (2022).

Uma “virada experimental” na museologia pode ser percebida quando, nos anos 1960 e 1970, o campo dos museus testemunhou uma mudança de foco de coleções materiais para as experiências vividas do patrimônio [herança] cultural. Ao invés de meramente educar ou edificar o público, a museologia experimental propõe outras leituras culturais e interações para além dos limites restritos definidos pelo colonialismo e pela modernidade. Ela estabelece uma revisão radical dos regimes dos museus por meio de um processo de renegociação das diferenças que produziram relações de opressão e exclusão e que envolve a conversão sincrética e a seleção crítica. Essa museologia de fronteira – que pode ser posta em prática em um dado museu – cria novas experiências nos espaços “entre”, nos quais as realidades históricas descontínuas podem ser narradas (Bhabha, 1994) e novas temporalidades serem consideradas, de modo que o passado possa ser descolonizado no presente. (BRULON, 2022, p.55) [tradução da autora]

O convite para cooperação e fazer junto lançado pelo Senhor Brasil fundamentou os encontros do **Programa Vizinhos do MAR**. E permitiu que experimentássemos processos museológicos de fronteira atento às falas dos agentes com os quais estávamos atuando – afinal de contas, eles eram protagonistas naquele

---

<sup>84</sup>A missão e visão do Museu de Arte do Rio atualmente são “Missão: Promover gestão e produção cultural e artística de excelência, em diálogo com a educação, agregando valor público para a sociedade. Visão: Transformar a percepção da sociedade sobre os equipamentos culturais, reforçando as conexões da arte com os espaços públicos e com os indivíduos. Valores: Gestão transparente e participativa. - Transgressão nas conexões entre arte e educação. - Qualidade no emprego de recursos públicos e privados. - Perenidade dos equipamentos culturais. - Pertencimento entre usuários, fornecedores, financiadores, colaboradores e gestores. - Alteridade, integridade e responsabilidade nas ações.” Disponível em: < <https://museudeartedorio.org.br/gestao/missao-visao-e-valores/> > Acesso: jan. 2024.

território antes de nossa chegada e assim deveriam permanecer –, reconhecendo em suas práticas saberes estruturantes para o conhecimento no museu. Não estávamos desatentos à força do museu e de sua presença no território, mas nos policiávamos para que essa força estivesse a favor do território como nos orienta Paulo Freire.

No campo da mediação cultural, é também possível reconhecer nesses processos instituídos a partir das relações com os moradores da zona portuária do Rio de Janeiro (por meio do referido *Programa*), o que Carmem Mörsch (2016) chama de uma mediação **transformadora**. A autora pontua que, da encruzilhada do fazer da mediação cultural, identifica pelo menos quatro formas de estruturar os discursos e práticas da mediação: o primeiro deles é o que ela chama de mediação com um caráter **afirmativo**, no qual a prática da mediação está em consonância com as funções do museu, no que diz respeito às suas ações de difusão das coleções e pesquisas. Frequentemente “são palestras e outros eventos relacionados com sessões de filmes, visitas guiadas por professores e publicações.” Em sua grande maioria “elas são idealizadas por especialistas autorizados institucionalmente, que se dirigem a uma esfera pública já interessada, automovida e especializada no campo.” (MÖRSCH, 2016, p. 3). O outro tipo de mediação ela reconhece como **reprodutiva**, na qual o educativo, visando a democratização do conhecimento (no caso refere-se ao conhecimento em museus de arte), lança mão de estratégias de aproximação e compartilha com seus interlocutores os conceitos artísticos, objetivando o favorecimento do acesso aos fundamentos do patrimônio cultural. Essa mediação parte do pressuposto de que para o público mais amplo existe um certo temor em visitar museus e, nesse sentido, propõe-se oficinas e programas de democratização do acesso como, por exemplo, ações para famílias, formações com professores, ações de inclusão de públicos com deficiência, e eventos como *noite nos museus*. “Como regra geral, tais eventos e programas são concebidos por pessoas que têm, no mínimo, uma experiência básica com pedagogia, bem como pelos educadores e mediadores do museu.” (MÖRSCH, 2016, p. 3) Uma terceira estratégia de mediação é denominada pela autora como **desconstrutiva**, pontuando que diferentemente das duas primeiras, esse tipo de mediação é mais rara, uma vez que requer uma atuação crítica diante das exposições diretamente relacionada com a museologia desenvolvida a partir da década de 1960, principalmente com os ecomuseus e, a partir dos anos 1970, com a nova museologia, cujo convite da mediação e da prática de educação em museus seria:

examinar criticamente, junto aos seus públicos, o museu e a arte, bem como os processos educativos e canônicos que têm lugar dentro deste contexto. De acordo com suas dimensões disciplinadoras e

civilizatórias, os museus e espaços de exposição são entendidos, em primeira instância, como mecanismos que produzem distinção/exclusão e constroem uma verdade. Além disso, o potencial inerentemente desconstrutivo da arte é reconhecido. Ao evidenciar traços comuns às estratégias artísticas, este paradigma de mediação e educação em museus é concebido como “partindo da arte”. (MÖRSCH, 2016, p. 3)

Creio que, no Brasil, experiências de mediação cultural e educação nos museus estão fundamentadas em práticas como essas. Instituições culturais de referência como: Inhotim, Bienal do Mercosul e Bienal de São Paulo<sup>85</sup> (para citar apenas algumas delas) desenvolvem sua mediação em arte com os públicos a partir de seus programas de publicações, metodologias e projetos, onde os públicos são impulsionados para um posicionamento crítico através do diálogo com as propostas de artistas, principalmente da produção contemporânea da arte. O próprio MAR, em várias de suas linhas de ação, e alguns dos casos aqui analisados, ancora seu fazer nesse tipo de prática, convidando o público a interagir e intervir nas exposições durante visitas e oficinas.

Portanto, enquanto os programas influenciados por este discurso são motivados por uma chamada à crítica institucional, eles tomam distância do discurso reprodutivo demasiado deliberado acerca destes grupos, classificando-o como paternalismo unidirecional. O discurso desconstrutivo também pode se articular na forma de visitas guiadas, desde que tenham a intenção de criticar a natureza autorizada das instituições, relativizá-la e torná-la visível como uma voz entre muitas outras. (MÖRSCH, 2016, p. 4)

No caso do Vizinhos do MAR reconheço sua dinâmica afinada ao que Mörsch denomina como discurso **transformador**, pontuada pela autora como a mais incomum nas instituições culturais, dada a sua natureza de propor transformações na própria instituições e modo a “constituí-la politicamente como um agente de mudança social”. Nesse caso, o museu e as exposições são compreendidos como passíveis de se modificar na operação e diálogo com seu público “nas quais o imperativo é menos a incorporação de determinados segmentos de público e mais a introdução das instituições – devido ao seu longo isolamento e déficits auto-referenciais – ao mundo ao redor, isto é, ao meio local” (MÖRSCH, 2016, p. 4). O Café da Manhã com Vizinhos, e todas as operações que se desdobram a partir dele, pode ser compreendido como um convite a estar no museu, concorre para uma prática de partilha ancorada na pergunta: **o que podemos fazer juntos?** Nas reuniões, realizadas ininterruptamente entre 2013 e 2018 todo primeiro sábado do mês no MAR,

---

<sup>85</sup> Sobre os programas educativos desenvolvidos por estas instituições existe diversas pesquisas tanto em programas de pós-graduação quanto em publicações editadas pelas próprias instituições. Algumas delas encontram-se nas referências bibliográficas dessa dissertação.

nós, educadoras do museu e os nossos vizinhos moradores, nos encontrávamos na sala 3.1 ou 3.2 da Escola do Olhar das 10h e 12h horas. Nesses convites para tomar um café, visitávamos as exposições, falávamos de programações futuras que viriam para o MAR e as exposições que estavam em processo de pesquisa e produção; discutíamos propostas de oficinas, cursos, visitas e atividades envolvendo os moradores em todas as etapas de elaboração, desde a concepção até a realização (é importante salientar que nas propostas que envolviam os vizinhos – fossem eles oficinairos, artistas, mediadores ou realizadores – estavam previstos pró-labore pela participação). Havia também a deliberação sobre o uso dos espaços e estruturas existentes no museu – salas de aula e pilotis principalmente –, bem como a participação dos vizinhos em outros projetos do museu com a venda de comida e bebidas nos pilotis do MAR durante o programa *MAR de Música*, nas aberturas e no aniversário do museu, além da cessão de espaços para encontros, reuniões ou realização de projetos. Ou seja, operar com o museu em ações de parceria e colaboração por meio de uma mediação cultural **transformadora**. Entendendo o encontro do Café da Manhã com Vizinhos (figura 36) como o fórum de debates e definições, experimentamos uma prática na qual nós educadores do museu e o público (nesse caso específico, os moradores da região portuária do Rio de Janeiro, nossos vizinhos) criamos juntos uma programação cultural para outros públicos do museu, como por exemplo: feiras de troca (figura 37), festivais de cinema – 72 horas (figura 38), atividades para crianças, shows (figura 39), oficinas práticas denominadas “ofícios e saberes da região” sobre temas diversos máscaras (figura 40), mosaico, bordado, fotografia (figura 41), serigrafia, dança, entre outras. Formação para estudantes, professores, pesquisadores, guias de turismo (figura 42), cursos de história de África conduzidos pelo IPN (figura 43), visitas mediadas no território percorrendo o circuito da herança africana (figura 44), visitas temáticas com um vizinho convidado (figura 45 e 46) na qual, o vizinho conduz com o público a visita às exposições e exposições (como “Meu mundo teu”<sup>86</sup> curadoria de Clarissa Diniz e Janaina Melo).

---

<sup>86</sup> Essa exposição será analisada no quarto capítulo dessa dissertação.

Práticas relacionadas a este discurso atuam contra distinções hierárquicas ou de categorização entre curadoria e mediação e educação em museus. Nesta prática, mediadoras e mediadores e o público não apenas trabalham juntos para desvelar os mecanismos institucionais, como também para remodelá-los e expandi-los. Isto engloba projetos destinados a uma variedade de grupos de interesses, que são levados a cabo independentemente dos programas expositivos; ou exposições que são concebidas especificamente pelo público ou por agentes sociais específicos. (MÖRSCH, 2016, p. 4)

Figura 36 – Café da manhã com Vizinhos do MAR no primeiro plano Eliane Rosa<sup>87</sup> moradora do Santo Cristo segura o folder do programa vizinhos do MAR



Fonte: MAR – banco de imagens

---

<sup>87</sup> Eliane Rosa nasceu em São João Del Rey (MG) e quando se casou mudou para o Rio de Janeiro, mantinha em sua casa um ateliê de costura e bordados. Entre os dias 28 e 30 de abril de 2016, ela ministrou uma oficina de costuras na linha de ação “Ofícios e Saberes da Região”, e estabeleceu durante o seu curso uma relação preciosa com as colagens de Wladimir Dias Pino que naquele momento estava com uma exposição individual em cartaz no museu. Para a sinopse do curso Eliane nos ajudou a gerar as seguintes perguntas: “Com quantos contos se faz um ponto? Experimentamos técnicas de costura, criando composições próprias, e explorando a relação modernidade/tradição em costuras e bordados que narram culturas e cotidianos.” Eliane nos deixou em novembro de 2023, mas podemos ver e ouvir sua delicada percepção dos saberes da costura num vídeo sobre a oficina disponível no canal do MAR no youtube: < <https://www.youtube.com/watch?v=1AeqPXMchDA&t=859s> > Acesso jan. 2024. Ver também MIRAGAYA (2019) em que Eliane é uma das entrevistadas na pesquisa de história oral que fundamenta o trabalho.

Figura 37 – Feira de trocas organizada por vizinhos no Pilotis do MAR (roupas, livros, fotos, poemas entre outras coisas) (2015)



Fonte: MAR – banco de imagens

Figura 38 – Festival 72horas de produção em cinema realizado por produtores culturais da Providência Produções moradores da região portuária do Rio (2016)



Fonte: MAR – banco de imagens

Figura 39 – Apresentação do grupo “Velhos Malandros” de Alexandre Nadai sambista, pesquisador do samba e morador da região portuária do Rio durante evento Verão no MAR (2014)



Fonte: MAR – banco de imagens



Figura 40 – Oficina de mascaras para teatro ministrada por artista morador do Morro da Conceição (2014)



Fonte: MAR – banco de imagens

Figura 41 – Oficina de fotografia ministrada por Mauricio Hora fotógrafo e produtor cultural do Morro da Providência (2015)



Fonte: MAR – banco de imagens

Figura 42 – Curso de formação de guias locais ministrado pelo projeto Viajantes do Território de produtores culturais da região portuária do Rio (2014)



Fonte: MAR – banco de imagens

Figura 43 – Curso de História e memória da escravidão aberto para todos os públicos ministrado pelo Instituto dos Pretos Novos (2015)



Fonte: MAR – banco de imagens

Figura 44 – Visita ao circuito da herança africana conduzida por Antonio Carlos R. Silva guia local morador do Morro da Providência e Secretário Geral do IPN (2014)



Fonte: MAR – banco de imagens

Figura 45 – Conversa de galeria com vizinho convidado com o coletivo de bordadeiras e costureiras Mulheres do Porto (2015)



Fonte: MAR – banco de imagens

Figura 46 – Convite para Conversa de galeria com vizinho convidado (2016)



Foto: Thales Leite

## CONVERSA DE GALERIA

DOM 27 JUL > 15H



**Olá Vizinho,**

Domingo (24.07) às 15h, tem conversa de galeria especial com vizinho convidado.

Nesta edição, a artista plástica, ilustradora e escritora Paula Carriconde nos convida a um mergulho no universo da exposição: "Leopoldina, princesa da Independência, das artes e das ciências", experimentando novos percursos, olhares e investigações.

Você é nosso convidado especial, contamos com a sua presença!

Fonte: MAR – banco de imagens

### 3.5- Tia Lúcia: uma encruzilhada para o MAR

Villen Flusser, no ensaio *A dúvida* (2011) nos informa que a dúvida é o ponto de partida para o conhecimento e está intrinsicamente relacionada com a fé: a dúvida “pode significar o fim de uma fé, ou pode significar o começo de outra” (FLUSSER, 2011, p.21). Ela estimula o pensamento e pode, segundo o autor, proporcionar um dos precisos momentos do exercício intelectual. A dúvida tem como ponto de partida a fé, “uma fé (uma ‘certeza’) é o estado de espírito anterior à dúvida”. Ao duvidar da fé, exercito a fricção daquilo que é conhecido, forçando as fronteiras daquilo que ainda não sei. “As certezas originais postas em dúvida nunca mais serão certezas autênticas” (FLUSSER, 2011, p. 22). Tia Lúcia, com suas experimentações no museu, coloca em dúvida aquilo que julgamos saber sobre museu – os modos de operar na mediação, no espaço da galeria e com os objetos. Ela, com seus gestos, imprime um outro lugar, possivelmente novo e que nos leva a reconhecer outras e novas formas de ativar o museu. Aqui é importante olhar para o que a museologia como campo de conhecimento das ciências humanas originalmente buscou, segundo Bruno Brulon:

O termo “museologia” originalmente aparece no universo dos museus de arqueologia e história da arte para denotar um conjunto de práticas orientadas para a classificação de artefatos materiais de uma certa cultura: o museu europeu definido como “clássico” ou “canônico” e como “exóticos” os seus outros – as culturas das populações não-europeias. (BRULON, 2022, p. 45) [tradução da autora]

Porém, como destaca o autor, a museologia é uma disciplina que embora lide com objetos, envolve a experiência humana – “essa é a questão dos museus” (BRULON, 2022). Se é na experiência das pessoas no museu que está o campo que fundamenta nosso fazer, a museologia experimental, ou “museologia de fronteira” (BRULON, 2022) pode auxiliar-nos na compreensão da presença de Tia Lúcia no MAR e entender como ela coloca em xeque nossa fé no museu.

Eu a chamarei museologia de fronteira – um termo decolonial para definir museus experimentais marginais baseados em práticas comunitárias e no engajamento social. Eu proponho lançar um olhar indisciplinado sobre o museu através da lente da museologia experimental, para borrar suas fronteiras e ver a experiência a partir das bordas. (BRULON, 2022, p. 46) [tradução da autora]

Tia Lúcia certamente foi/é uma das pessoas que mais nos proporcionou fricções por meio de suas experiências e vivências no museu. Ela chegava a qualquer momento, trazia presentes (garimpos do bazar da Igreja de Santa Rita), bonecas por ela confeccionadas, flores, objetos e pinturas de sua autoria. Por vezes, sentava-se e

apenas pedia folhas em branco para desenhar, passava um tempo ali dedicada e partia deixando seus desenhos para o acervo da Escola do Olhar e, sem dizer, também ofertava outros para nós. Aos poucos, a sala de trabalho da equipe da Gerencia de Educação do MAR foi tomada por objetos, bonecas, pinturas e desenhos feitos por ela. Criamos na sala nossa própria exposição de Tia Lúcia e ambientamos nosso fazer com ela. Nos encontros do Café da Manhã com Vizinhos ela estava sempre presente e não se furtava a comentar todos os assuntos: criticar o museu ou os participantes por seus apontamentos. Progressivamente foi se tornando um farol também para o grupo de vizinhos impulsionando o Programa – melhor dizendo, o programa educativo do MAR como um todo. Me deixava estar nas suas histórias, mas não só eu: os educadores, pesquisadores, curadores, funcionários da recepção, seguranças e a equipe de museologia e vizinhos, todos eram absorvidos pela sua presença<sup>88</sup>. Quando no programa Vizinhos do MAR deliberamos, em 2018, que faríamos um jornal com notícias da região portuária, da história do bairro, dos artistas e moradores da região e definimos que o jornal se chamaria *O Olhar dos vizinhos no jornal da zona*<sup>89</sup> ela ficou muito brava, pois, não gostou do nome, mas definiu que uma das seções do jornal seria sobre perfis de moradores e, claro, por unanimidade o seu perfil foi o escolhido para integrar a primeira da edição. Transcrevo abaixo o texto produzido pela educadora Bruna Camargos<sup>90</sup>, a partir de uma longa entrevista com Tia Lúcia. Bruna foi a educadora responsável pelas ações do Programa Vizinhos do MAR, mestre em história e com uma atuação anterior na ONG carioca AfroReagge, trouxe para o programa uma dinâmica de diálogos e articulação com os atores e projetos locais que impulsionou as agendas com os Vizinhos, sob sua condução uma série de ações – dentre elas a criação do jornal. É a partir da ação de Bruna Camargos que em 2019, o MAR homenageou Tia Lúcia com uma exposição denominada Tia Lúcia intitulada *A pequena África e o MAR de Tia Lúcia*, que inaugurou o espaço expositivo da Biblioteca do museu a mostra contou com curadoria de Bruna Camargos e Izabela Pucu que naquele momento havia assumido a Gerência de Educação da Escola do Olhar<sup>91</sup>. Para a primeira edição do *Jornal dos Vizinhos* Camargos escreveu um texto que transcrevo abaixo:

---

<sup>88</sup> Sobre a importância de Tia Lúcia no convívio do programa ver o vídeo: Café da Manhã com Vizinhos – Homenagem a Lúcia Maria dos Santos – Tia Lúcia. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Lxrizwtsn08&t=72s> > Acesso jan. 2024.

<sup>89</sup> Existem duas edições do jornal O olhar dos vizinhos no jornal da zona disponível no site do MAR < <https://museudeartedorio.org.br/noticias/programa-vizinhos-do-mar-lanca-a-2a-edicao-de-seu-jornal-colaborativo/> > Acesso jan. 2024;

<sup>90</sup> Sobre Bruna Camargos foi publicada uma entrevista no blog napupila disponível em <https://napupila.com.br/2020/09/14/entrevistas-profissionais-da-arte-3/> Acesso fev 2024.

<sup>91</sup> O catálogo da exposição está disponível em: < [https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2020/05/miolo\\_catalogo\\_tia\\_lucia\\_190919.pdf](https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2020/05/miolo_catalogo_tia_lucia_190919.pdf) > Acesso jan. 2024.

“Antes de Chover, Jambu já bebia”. Tia Lúcia

Se o mundo é uma criação, independentemente da teoria em que se acredite, viver é uma invenção. Criar mundos e formas de existir é o que a baiana Lucia Maria dos Santos realiza cotidianamente em sua poética. A filha de dona Edith e seu José, nascida em 02.dez.1933, mudou-se para o Rio de Janeiro aos 3 anos de idade, onde se transformaria na ilustre Tia Lucia, popularmente intitulada Patrimônio Imaterial do Porto.

Moradora do Morro do Pinto, Tia Lucia chega para nossa entrevista com sua característica veste branca e saia rodada. Ao longo de quase 2 horas narrou diversas histórias, do matriarcado familiar ao trabalho como babá e doméstica, iniciado aos 8 anos de idade; do casamento aos 12 anos às peripécias audaciosas de quem era “intrusa” na escola, assistindo as aulas sem estar matriculada; cita nomes de presidentes, fala de como os conheceu; entrelaça fatos e personagens históricos a sua vida, de Tia Ciata a Getúlio Vargas; conta sobre a exposição de suas obras no Centro Cultural José Bonifácio (antiga escola, onde estudou), e, como seus quadros já viajaram o mundo na mala dos “gringos”.

Mãe de dois filhos, avó, bisavó e tataravó, além do trabalho como doméstica, vendeu cocada, foi cozinheira, trabalhou em fábricas de tecido, ministrou aulas de arte e artesanato. Com seus quase 84 anos é figura recorrente nas ruas do Porto, das barracas da Praça Mauá às rodas de samba no Largo de São Francisco da Prainha; do Instituto Pretos Novos (na Rua Pedro Ernesto) ao Cais do Valongo; do Morro da Conceição ao Museu de Arte do Rio. Tia Lucia pratica a cidade e os espaços como quem quer subverter seus usos, como quem aponta, simboliza e performa novos costumes, “a casa vira rua e a rua vira casa”. Assim, leva a vida no bolso, mostrando que o ser é a liberdade do fazer, cria linguagem, fala com o corpo, dança para as crianças, faz orações num idioma próprio, é uma exímia contadora de histórias. Numas dessas, com a lucidez de quem observa a vida como um ato político, Tia Lucia revela sua relação com os museus:

*“Museu era coisa de rico, era muito difícil entrar. Ficava aquela coisa grande bonita, sem ninguém. Eu me sentia acuada em entrar, porque era coisa de gente rica e branca. A primeira vez que fui numa exposição, foi sem querer, eu era professora de catecismo, voltava da missa na Candelária, quando as crianças escaparam de mim e entraram no Centro Cultural Banco do Brasil, eu tive que ir lá dentro buscar elas. Eu acho que todos os museus têm que dar uma liberdade, tem que dar acesso as pessoas. O pobre olha mais a cultura do que o rico. O rico já tem tudo, para o pobre isso aqui é uma novidade. Nenhum museu vive só de dizer que ele é lindo, o museu é de todo mundo e, ao mesmo tempo, não é de ninguém, não se pode negar o acesso às pessoas. Museu não é mãe solteira! Agora nós podemos entrar no museu. Aqui no MAR é uma coisa forte, é uma relação de troca, não é só pela beleza, mas é pelo carinho indiscriminado que recebemos aqui”.* (CAMARGOS, abr. 2018, s.p.)

No depoimento dado a Camargos, Tia Lucia acentua os desafios que se colocam para os museus na relação com os públicos, seu acesso a um centro cultural ocorre quase como um acidente. Uma vez presente nesse espaço, reivindica as condições de não apenas ter acesso, mas de experimentar uma presença ativa, uma

prática democrática e de ruptura de fronteiras, como bem pontua Brulon acredito que a ação de Tia Lucia no MAR “em termos de museologia, isso significa deslocar-se da normatividade dessa disciplina nossos modos de ver e de estar, e partirmos para sua redefinição experimental, suplantando as fronteiras e restaurando suas partes fragmentadas” (BRULON, 2022, p. 51). Abaixo uma sequência de imagens que trazem alguns dos momentos em que Tia Lucia esteve atuando nas ações do MAR (figuras 47 e 48):

Figura 47 – Tia Lucia numa ação do Programa Vizinhos do MAR no primeiro aniversário do museu (março 2014)



Fonte: MAR – banco de imagens

Figura 48 – Participando em atividade no Pilotis para crianças (2016)



Fonte: MAR – banco de imagens

Em doze de outubro de 2015, Lucia Maria dos Santos, uma mulher negra idosa moradora do Morro o Santo Cristo, postou-se vestida com um manto azul, franjas amarelas e bordados entre duas imagens de santos barrocos presentes na exposição *Rio Setecentista – quando o Rio virou capital*<sup>92</sup> uma ode ao passado colonial da cidade na celebração dos seus 450 anos, passado esse forjado sobre o suor e trabalho de pessoas escravizadas. Com as mãos postas num ato de oração, evocou a imagem e presença de Nossa Senhora Aparecida (figuras 49 e 50). A Padroeira do Brasil teve sua imagem de devoção (uma Nossa Senhora da Conceição) encontrada, em 1717, dentro do Rio Paraíba do Sul (SP). Recolhida em partes (cabeça e corpo), a imagem que emerge das águas trazia uma santa negra, proferindo naquele momento uma fartura na pescaria. Ela se torna símbolo de devoção de negros, pardos e pobres pescadores e lavradores da região que tiravam seu sustento do rio e por intermédio da fé profere diversos milagres tornando-se um dos centros marianos mais relevantes da Igreja Católica no mundo.

Figura 49 – Tia Lucia em intervenção na exposição Rio Setecentista quando o Rio virou capital (2015)



Fonte: MAR – banco de imagens

<sup>92</sup> A exposição *Rio Setecentista – quando o Rio virou capital* ocupou todo andar dedicado a história do Rio em 2015, contou com a curadoria de Paulo Herkenhoff (diretor cultural do MAR) e das pesquisadoras Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira e Margareth da Silva Pereira e Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho. Para saber mais ver: < <https://museudeartedorio.org.br/programacao/rio-setecentista-quando-o-rio-virou-capital/> > Acesso jan. 2024.



Figura 50 – Tia Lúcia durante intervenção na exposição Rio Setecentista quando o Rio virou capital (2015)



Fonte: arquivo pessoal

A devoção da Santa Negra retirada das águas é como um acalanto. A pensadora Leda Maria Martins, ao se debruçar sobre outro culto importante para os povos africanos na diáspora, Nossa Senhora do Rosário (dentro da tradição dos reinados presentes nos povos bantos trazidos para as Minas Gerais) reforça que no martírio da escravidão “os Africanos não navegaram sós” (MARTINS, 2021, p.29).

Rainha da terra. Rainha do mar. Senhora das águas. Em muitas das versões da fábula que recria o aparecimento da imagem de Nossa Senhora do Rosário, é na água que ela surge e é das águas que os pretos do Rosário vão resgatá-la, entronizando-a nos seus candombes, seus tambores sagrados. Águas, Mares. Travessias. Diásporas. (MARTINS, 2021, p. 30)

Na diáspora a tradição oral preservou a memória da devastadora travessia, peço licença e transcrevo aqui o CÂNTICO DE CONGO E DE MOÇAMBIQUE que no momento de intenso sofrimento busca força na devoção a rainha das águas e do mar:

*Zum, zum, zum*

*lá no meio do mar*

*Zum, zum, zum*

*lá no meio do mar*

*é o canto da sereia  
que me faz entristecer  
parece que ela adivinha  
o que vai acontecer.*

*Ajudai-me, rainha do mar  
Ajudai-me, rainha do mar  
que manda na terra  
que manda no ar  
ajudai-me, rainha do mar!*

*Zum, zum, zum  
lá no meio do mar*

Das águas também saem a Senhora Aparecida que Tia Lucia atravessada por toda ancestralidade incorpora em sua intervenção. A vivência do sagrado reivindicada por ela não é uma só – é sagrado de encruzilhada. Dentro da exposição, reivindica todas as dimensões da fé, restaura aos objetos ali presentes (São João e Santa Maria) o sagrado que ficara de fora da exposição. Uma complexa dimensão simbólica e devocional que guarda segredos de África, gestados nas Américas como outras oportunidades de existência. Instaura para o museu a encruzilhada como questão.

Essa encruzilhada atravessa o simbólico, mas também os códigos estabelecidos no campo museal. Sua ação irrompe como uma indisciplina, pois não segue o código corrente no espaço expositivo – objetos apresentados para apreciação e informação do público sem interação direta. Ela dobra também os enunciados curatoriais, reivindicando não apenas a dimensão de sagrado inicialmente apresentada (o barroco e o catolicismo) com uma referência híbrida, de fronteira e que é uma resposta a violência colonial. A pertença que reivindica é aquela dos subalternizados. O que pode o museu aprender com esse gesto, a meu ver, radical de Tia Lucia? Concordo com Brulon quando reforça que gestos como esse:

Partilham da necessidade não acomodada de causar distúrbios nas linhas desenhadas pela racionalidade moderna no regime de valor dos museus, que pavimentam os caminhos do ajuste do passado no presente. O desvio epistêmico proposto que as traz para o plano de

frente da museologia resulta na emergência de outras epistemologias e outras subjetividades que são indisciplinadas e insubordinadas às disciplinas eurocêntricas. (BRULON, 2022, p. 55)

Essa indisciplina abre uma fresta para que epistemologias outras encontrem espaço também nos museus o que me parece uma questão crucial para a cena da museologia hoje. Tia Lúcia costumava nos encontros do Café da Manhã com Vizinhos fazer orações usando palavras que aprendeu em Iorubá, subvertendo o sistema linguístico que lhe fora imposto pelo código colonial – reivindicava para si a história e a cultura africana vilipendiada pelo europeu. Ao nos colocar em oração, dentro do museu, numa língua alheia a todos que estavam presentes, desvelava o nosso *não saber*, desafiando o que poderia ser compreendido como princípio do processo de mediação em curso (no programa institucional de relacionamento com a comunidade), prostando-nos de cabeça baixa diante do “corpo/corpus africano e de origem africana os signos culturais, textuais e toda a complexa constituição simbólica fundadores de sua alteridade, de suas culturas, de sua diversidade étnica, linguística, de suas civilizações e história.” (MARTINS, 2021, p.31)

Em 2018, durante as obras do VLT na avenida Marechal Floriano, mais um cemitério de escravizados foi revelado na região da Igreja de Santa Rita<sup>93</sup>. Essa era uma Igreja que Tia Lúcia frequentava diariamente e onde foi celebrada sua missa de sétimo dia. Nessa missa transmutada num ato ecumênico se reuniram seus familiares, amigos e membros de diferentes crenças religiosas. A vivência do sagrado é também da resistência cultural: Tia Lúcia cria esse espaço fronteiro: “fazendo-se visível, a mulher na fotografia torna aparente uma fenda invisível entre aquilo que os museus expõem e a experiência de seus públicos – duas coisas que foram ontologicamente separadas pela racionalidade moderna e nos regimes visuais do museu” (BRULON, 2022, p. 52). Depois de anos aprendendo que museus nasceram num processo de secularização (MAIRESSE, 2005) e, paradoxalmente, de resguardo dos visitantes frente aos objetos que ele dispõe, como responder a senhora Lúcia Maria dos Santos, que se posta junto a esses objetos de um sagrado colonial musealizados e faz uma reivindicação outra com uma oração da diáspora em um território (a zona portuária do Rio de Janeiro) que para ela é sagrado. Aquilo que representa para nós convencionalmente um território da cultura, ali se extravasa como um território de encruzilhada epistêmica do sagrado reprimido, da história, do museu e da arte.

Tia Lúcia incorporando Nossa Senhora Aparecida cria um *modus* constitutivo

---

<sup>93</sup>Sobre a descoberta do cemitério no largo de Santa Rita ver: < <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2018-07/escavacoes-podem-revelar-cemiterio-de-escravos-africanos-no-rio> > Acesso fev. 2024.

do fazer museus. Estava ali colocado todos os cruzamentos “das tradições e memórias orais africanas com todos os outros códigos e sistemas simbólicos, escritos e/ou orais, com que se confrontaram.” (MARTINS, 2021, p. 32) Conforme pontua Brulon (2022) sua ação indisciplinada promove o questionamento da ideia de saber universal que fundamenta o pensamento europeu/ocidental e está na origem e marca a genealogia dos museus modernos. O autor sugere que gestos como esse operam nas fronteiras da museologia, borrando o conhecido e introduzindo uma confusão necessária para romper com as ideias tradicionais de museu, criando uma oportunidade real de atuação que leve a um museu experimental.

Essa é uma instituição de arte? Um museu comunitário? Um palco para a cultura popular? Hoje, podemos dizer que a presença do Outro é a queda do museu moderno. Ela rompe com o domínio colonial das imagens e imaginários domesticados para permitir a criação insubordinada e apropriações desobedientes. (BRULON, 2022, p. 53) [tradução da autora]

Poderíamos também dizer que Tia Lúcia reivindica o museu como uma encruzilhada (MARTINS, 1995, 2021; SIMAS & RUFINO 2018).

E é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo vital móvel, identidade que pode ser pensada como um tecido e uma textura, em que as falas e gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformaram-se, e reatualizam-se continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando as singularidades e alteridades negras. (MARTINS, 2021, p. 32)

Tia Lúcia, por meio de seu gesto, numa certa medida personifica o Programa Vizinhos do MAR naquilo que ele experimentou de uma museologia de fronteira (Brulon, 2022) ancorada nos princípios lançados pela Mesa de Santiago do Chile (1972) e da Declaração de Quebec (1984) de constituição de comunidades para a criação coletiva do conhecimento no museu. Abre assim um universo de significantes até então não imaginados. Era preciso estar atento a esse acontecimento e pautar o museu pelo gesto racial gesto performático mas também de devoção de Tia Lúcia que fundou, para mim, uma forma de atuar nos museus que transborda a vivência com o MAR e forja o meu fazer como profissional de museus.

**CAPÍTULO 4**  
**A PROCURA DE TIÃO E A CONSTELAÇÃO**  
**DE VIZINHOS**

## 4- A PROCURA DE TIÃO E A CONSTELAÇÃO DE VIZINHOS

### 4.1 – Meu mundo teu

Em 2007 Alexandre Serqueira artista visual, professor, educador, pesquisador, curador e fotógrafo que reside e atua a partir de Belém do Pará, mergulhou num processo artístico mediado pela fotografia. Ele se tornou “mensageiro” entre dois adolescentes – Tayana Wanzeler e Jefferson Oliveira. Os jovens moravam na mesma região, porém em ambientes completamente diferentes. Tayana Wanzeler, no bairro do Guamá, na periferia de Belém e Jefferson Oliveira na Ilha do Combu – uma das muitas ilhas que estão localizadas na bacia do Guarajá que banha a cidade de Belém.

O encontro com Tayana ocorreu por meio de um curso de desenho, que o artista ministrava para crianças e adolescentes do bairro. Já com Jefferson Oliveria, o encontro foi mais inusitado. Serqueira fotografava a Ilha do Combu quando o jovem curioso, lança do alto de uma árvore um fruto para chamar sua atenção e saber mais sobre a câmera fotográfica que trazia consigo. Percebendo a proximidade e distância entre os dois jovens, Alexandre propõe um jogo/desafio para os dois – prepara um kit com uma câmera artesanal (*pinhole*) com um dispositivo de furo duplo que permitia capturar, num mesmo filme fotográfico, duas imagens, no kit contava ainda com um bloco de papel de cartas – o artista sugeria que fizessem fotografias, mas também partilhassem por meio das cartas as impressões que a paisagem capturada provocada em cada um deles. Os dois adolescentes nunca haviam se visto anteriormente, mas começaram a trocar impressões por meio de cartas e fotografias *pinhole*. Os mundos distintos foram se tornando complementares. Durante um ano os jovens produzem fotografias que conectam os dois mundos e instauram uma relação e oportunidade de conexão entre paisagens e contextos presentes no bairro da periferia da cidade e na ilha de mata nativa, sobrepostas forjam correlações inimaginadas.

Minhas motivações – escreve o artista - pautavam-se pela crença de que processos interativos dessa natureza são responsáveis pela configuração do que chamamos de mundo e referendam a linguagem (considerando-a como uma ampla gama de interações) como o campo onde esses diagramas de realidade se materializam. (SERQUEIRA, 2016)

A câmera artesanal criou um ambiente de socialização de experiências - a abertura manual que não conta com visor para ajustar o ângulo e acertar o click, deixava todo processo ainda mais sujeito ao acaso. O fator surpresa criado pelas diferenças de distâncias, luzes, cores e paisagens fabularam um novo campo de

imagens não mais a Ilha do Cambu do Jefferson ou o bairro do Guamá da Tayana, mas um espaço entre, de fronteira, aberto a inúmeras possibilidades. Associadas as imagens as cartas apresentavam a percepção de cada um sobre o seu contexto. “Cabe esclarecer que combinamos, como regra de nosso “jogo”, que as perguntas de cada carta recebida poderiam servir como indutoras de ensaios fotográficos produzidos em nossos encontros semanais.” (SERQUEIRA, 2016) Nesse processo estimulante e experimental “jogos de imagens e jogos de palavras” desvelaram uma série de novas imagens, nas quais se misturavam paisagens, formas e cores que despertavam a curiosidade e fabulação. A fotografia *pinhole* e a troca de cartas criou *Meu Mundo Teu* um processo artístico construído por três autores: Tayana, Jefferson e Serqueira esse último atuando como um mediador.

A opção pela utilização de equipamentos fotográficos artesanais foi absolutamente determinante. Sabia que tinha ali um elemento mágico. Um instrumento que trazia o espírito curioso e investigativo de toda criança para dentro de nosso jogo. Quem de nós quando pequeno não se deleitou com a construção de algum invento, um pequeno barraco nos fundos do quintal; um carrinho de rolamento, ou até mesmo a construção de uma pipa? Seria a investigação e a compreensão do funcionamento dessa engenhoca que conduziria meus novos amigos de aventura à representação de seus mundos. (SERQUEIRA, 2016)

Figura 51 – Imagens produzidas pelos adolescentes a partir da sobreposição (a) Ciro no Guamá e (b) Girau e hot dog (a)



(a)



(b)

Fonte: Folder exposição Meu Mundo Teu (MAR, 2016)

Ao todo foram 30 cartas trocadas e um ano de produção de imagens até o encontro entre os dois adolescentes acontecer no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas que abrigaria a exposição com o resultado do processo de trabalho. A mistura entre imagens e percepções proporcionou dobras entre os diferentes contextos e

contaminação de olhares e experimentações. Segundo o artista:

Essa dobra de sombra, essa lenta ascensão de uma forma que jamais poderíamos pensar que não fosse dada desde o início como realidade. Desfazer essa dobra; estender o tecido amarfanhado; decompor os elementos que, à beira dessa floresta de símbolos que formam as possibilidades de edificação do que chamamos de real, foram questões que nos conduziram ao longo desse ano de trabalho e criação. (SERQUEIRA, 2016)

Depois da imersão mediada pela câmera artesanal experimentada Alexandre Serqueira se debruçou sobre uma série de outros processos de diálogo e colaboração. Quando o artista foi convidado a pensar uma exposição individual no MAR, em novembro de 2016<sup>94</sup>, *Meu mundo teu* ponto de partida fundamental de sua prática artística seria apresentado mas também emprestaria seu nome a exposição. *Meu mundo teu*, uma expressão usada por Jefferson em uma de suas cartaz sintetizou para o artista e para nós curadoras da mostra o que seria aquela exposição, um espaço de conexão entre um indivíduo e o outro, *Meu mundo teu* estabelece um lugar de confiança e de relação fundamentado na partilha e na ideia de coletividade é portanto um processo educativo. “Combinação fascinante entre imagem e alteridade que tem produzido não exatamente obras, mas processos de convivência e colaboração que geram um conjunto de imagens, memórias, sons, narrativas, objetos”, (DINIZ; MELO, 2016). *Meu mundo teu* diz da experiência de partilha e colaboração que pauta as imersões poéticas do artista, Serqueira também trouxe para a exposição outros processos que experimentou em sua carreira como os projetos: *Nazaré de Mocajuba* (em que imprimiu uma relação de convívio com a comunidade prestando-lhes serviços fotográficos e tecendo com elas uma preciosa ação de retratos incorporados em seus próprios objetos – a rede, a cortina, o lençol) e *O guardião da vila da Lapinha da Serra* (em que mergulha nas fabulações de um jovem morador local e sua rede de convívio, real e imaginado); além de projetos que havia construído com jovens adolescentes como artista educador.

#### 4.2 – O Morro da Favela e a Constelação de Tião

Para ver a exposição de Alexandre Serqueira era preciso acessar o pavilhão de exposições passar pelo andar dedicado a história do Rio de Janeiro que, na época, celebrava o bicentenário da independência brasileira com a exposição *Leopoldina, princesa da independência, das artes e das ciências* (06/2016- 07/2017). Ao descer as

<sup>94</sup> *Meu mundo teu* permaneceu em cartaz no MAR entre novembro de 2016 e julho de 2017. Sobre a exposição ver making of disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=U1FVr9zPCng&t=4s> > Acesso fev. 2024.



escadas no segundo andar à esquerda estava a exposição: *Meu mundo teu*. Logo na entrada a vista para o robusto conjunto de Nazaré de Mocajuba entrando o público era convidado e pegar um dos cadernos disponíveis num dos bancos e ler sobre as histórias de cada processo artístico que era apresentando, mergulhando assim nos movimentos relacionais (BOURRIAUD, 2015) propostos por Serqueira.

Figura 52– Vista da exposição *Meu mundo teu* (2016-2017) MAR



Fonte: MAR – banco de imagens

Numa das paredes da sala estava um novo projeto construído especificamente para a exposição chamado *Constelação de Tião*. Na instalação era possível ver uma parede onde estava desenhada a curva de nível de um morro, alguns retratos e inúmeros monóculos e cromos iluminada como um back light criando no desenho uma constelação luminosa. Ao olhar um dos monóculos e cromos o público era apresentado a diversas imagens – retratos, batizados, casamentos, festas, encontros, etc cujo contexto permitia perceber por meio das roupas usadas e ambientes fotografados que eram imagens produzidas entre os anos 1960 e 1980. No conjunto apresentavam um frutífero cotidiano de moradores do Morro da Providência, as fotos haviam sido feitas pelo retratista do morro o fotógrafo Sebastião Pires Oliveira. Angelica Padovani na época atuava como assistente curatorial do museu e após uma tarde de conversas com Dona Isabel Pires de Oliveira irmã do Tião escreveu a seguinte fabulação:

Tião nasceu em 29 de abril de 1942, no distrito de Tocantins, Minas Gerais. Filho de mãe branca e pai negro, o sexto de uma família de dez, (...) Tião era o orgulho do pai porque havia completado o 4º 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”, contou -nos Isabel, sua irmã. (...) Tião veio cedo morar no

Rio, serviu às Forças Armadas, estudou mecânica de automóveis, trabalhou como mecânico e depois como motorista na Casa da Banha. Nos fins de semana, fotografava os moradores do Morro do Pinto, da Providência e redondezas. (...)Tião fez curso de fotografia por correspondência no Ensino Técnico Paulista. Seu pai só estudou até a 2ª 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 o cabelo e fazendo a barba do povo do lugar. (PADOVANI, 2016 s.p.)

Figura 53 – Retratos de Tião – Sebastião Piros Oliveira



Fonte: MAR – banco de imagens

Figura 54 – Moradores participantes do programa Vizinhos do MAR em visita a Constelação do Tião (2016-17)



Fonte: MAR – banco de imagens

O conjunto de imagens produzidas pelo retratista Tião cobria o cotidiano dos moradores da Providência, também conhecida como Morro da Favela, bem na verdade, o próprio termo FAVELA foi cunhado nesse morro. No final do século XIX a ocupação do morro se avolumou, com os movimentos migratórios pós abolição oficial

da escravidão. “Sem ter para onde ir, os migrantes passaram a ocupar qualquer terreno vago, abarcando-se de casebres improvisados, sem mais condições de saneamento ou infraestrutura do que se morassem na roça.” (CARDOSO; DINIZ, 2015, p. 25). Pessoas que haviam sido escravizadas e pessoas pobres se encontraram com um contingente de soldados egressos das guerras de Canudos (1896-1897) na Bahia, os soldados avançaram com muita dificuldade contra o povoado e o sonho de Antonio Conselheiro (1830-1897) em meio a cactos abundantes na região denominado FAVELA. Após arrasarem a população de Canudos, e retornar ao Rio de Janeiro, instalaram-se nas encostas do morro próximo ao cais do porto, esperançosos de receber propriedades como parte do soldo da vitória, aguardando ali as terras que nunca chegaram. Esses soldados "os favelados" construíram suas casas como lhes foi possível, integrando-se a população local de trabalhadores do porto muitos deles recém-saídos da degradante condição de escravizados.

Embora muito repetido, esse relato carece de maiores provas documentais. A menção mais antiga na imprensa ocorre em reportagem do engenheiro Everardo Backheuser intitulada “Onde moram os pobres”, publicada na Revista Renascença entre março e maio de 1905, na qual o autor faz conexão entre os soldados regressados de Canudos e o surgimento da favela que deu nome a todas as outras. (CARDOSO; DINIZ, 2015, p. 25)

Os mesmos autores pontuam que a documentação sobre o Morro da Favela e de “Santo Antônio, que rivaliza com o da providência pelo título de favela mais antiga do Brasil. As ocupações iniciais de ambas as comunidades datam dos anos por volta de 1893”. Já, em 1902, consta tanto nas páginas policiais, quanto nas preocupações higienistas a nomeação do morro como Morro da Favela e, em 1907, as recomendações demolição, “muito provavelmente, de uma mesma atitude política: a de repressão seletiva à moradia da população pobre.” (CARDOSO; DINIZ, 2015, p.26). Movimentos que perduram no tempo no contexto das reformas urbanas da região portuária retornam com força sob a justificativa de criação de um Teleférico da Providência, inaugurado em 2014 operou por apenas dois anos.

Essa história também é contada por Eron César Santos morador do Morro da Providência num dos livros artesanais produzido pelo Coletivo Dulcineia Catadora para integrar a exposição “Do abrigo ao terreno” mostra que inaugurou o MAR em 2012. Com o coletivo Dulcineia Catadora de São Paulo (<https://www.dulcineiacatadora.com.br/>) desenvolveu ao longo de um ano, um trabalho com os moradores do morro da Providência, no Rio de Janeiro. Representado por Lúcia Rosa contou com a colaboração de Clarissa Diniz, Fabio Prestes, Tânia Rego,

Tati Rivoire<sup>95</sup> realizou oficinas de produção de livros artesanais com os moradores tanto na parte alta do morro quanto em sua parte baixa localizada atrás da Central do Brasil também conhecida como Pedra Lisa. O resultado foram quatro livros com o conteúdo construído coletivamente com moradores e colaboradores, sobre problemas de moradia e o risco de serem remoção de suas moradias daquele local. O texto de Aron César Santos cujo título é “Favela e seu legado” integra uma dessas publicações denominada “Providências – relatos, fotos e memórias sobre o Morro da Providência”. Aron que também atuava como zelador da Capela de Nossa Senhora da Penha que fica no alto do Morro da Providência, assim fabulou a história da favela:

O Morro da Providência já foi chamado de Formiga, Paulo Caleiro, Livramento e Favela, o termo “favela” designa uma planta leguminosa encontrada em algumas regiões do nordeste brasileiro. Ao final da campanha militar contra o Arraial de Canudos (sertão baiano, 1898), soldados do exército brasileiro acamparam próximo ao Ministério da Guerra – atual palácio Duque de Caxias – esperando receber uma recompensa prometida pelo governo da época. Como não receberam, ocuparam o topo do morro que se assemelhava ao Morro da Favela, na Bahia. A partir de então o termo “favela” passou a designar todo tipo de habitação precária e ocupação irregular na cidade. Ao longo da história o termo “favelado” passou a ser utilizado de forma pejorativa e ofensiva, sendo a favela associada à marginalidade, violência, sujeira e prostituição. Entretanto, a população dessas comunidades cresceu, produzindo uma cultura própria com suas alegrias, musicalidade e criatividade. Apesar de toda violência produzida pelo conflito entre o Estado e o poder paralelo, o povo sobreviveu e manteve sua produção cultural. (SANTOS, 2013, p. 4-5)

As fotografias de Tião se conectam com essas memórias, quatro anos depois o que era relato ganha força de imagens que revelam outras histórias que não aquelas narradas nas páginas policiais ou nos relatos higienistas e colaboram para a reivindicação de Aron de uma Providência alegre, musical e criativa. Suas imagens, apresentam as pessoas que compõe a comunidade e suas experiências de afeto, celebração, encontros e visões de cidade, recontam por meio desses conjuntos trajetórias de vida e histórias de família. Configuram um tipo de memória do cotidiano os acontecimentos marcantes em qualquer família como casamento, nascimentos, batizados, festas, bailes, jogos e amores. Embora arquivos de álbuns de família e registros fotográficos do cotidiano, existam preservados em museus e arquivos do país<sup>96</sup>, o que normalmente encontra-se são registros relacionados com famílias

---

<sup>95</sup> Participei como observadora de algumas dessas oficinas, quando o MAR foi inaugurado a equipe de educação da Escola do Olhar promoveu uma série de visitas educativas envolvendo os moradores (em sua maioria mulheres e crianças) que colaboraram com as publicações. Também fizemos com o Coletivo uma oficina de publicações artesanais aberta para o público visitante do museu.

<sup>96</sup> Ver por exemplo a pesquisa sobre retratos de família de descendentes de imigrantes em São Paulo realizada por Miriam Moreira Leite. Retratos de família. São Paulo: EDUSP, 2001.

abastadas e ou de imigrantes que chegaram ao país no início do século XX. Documentação relacionadas com outras camadas sociais brasileiras que tiveram acesso tardio e raro a fotografia, ainda estão pouco presentes nos acervos dos museus e só recentemente tem despertado o interesse da historiografia<sup>97</sup>.

Preteridas dos espaços do museu, elas contam histórias, guardam memórias e celebram a vida e seus encontros das comunidades de favela. Nosso interesse pelo que podem nos ensinar sobre o contexto social dinâmico e comum da favela as experiências coletivas que nos permitem conceber múltiplas narrativas, percepções – não apenas da Providência mas de outras tantas favelas e comunidades espalhadas pelos grandes centros urbanos do país, como pontua Edson Diniz, coordenador do “Núcleo de memórias e identidades da Maré” promover ações de registro de história oral, recuperação de arquivos, documentos fotografias e acervos que constitui a história das comunidades e favelas brasileiras é uma ação que também contribui para:

Garantir o direito dos moradores de contar sua própria história, muitas vezes esquecida ou relegada a um segundo plano na cidade. A reconstrução de memórias permite a afirmação de identidades múltiplas que definem os sujeitos e seu território na cidade. Esse processo é de suma importância, pois ter o “seu lugar” reconhecido como legitimamente integrante da cidade, abre perspectivas importantes para a participação política e para o reconhecimento de direitos básicos. (REDES da Maré, 2024)

O retratista da comunidade pode subsidiar uma oportunidade de acessar pontos a memória e reconstituir a história das comunidades, pois suas imagens registradas ao longo de décadas dentro das comunidades, estão em constante diálogo com as transformações políticas, econômicas e sociais brasileiras. Um exemplo importante é o “Projeto Retratistas do Morro” cuja atuação consiste no tratamento e recuperação dos acervos do aglomerado de vilas e favelas da Serra<sup>98</sup> localizada na zona sul da cidade de Belo Horizonte. Coordenado, desde 2025, pelo o artista e pesquisador Guilherme Cunha que atua na recuperação, organização, catalogação e difusão do conjunto de imagens fotográficas produzidas no aglomerado entre a década

---

<sup>97</sup> Ver Projeto “Retratistas do Morro” disponível em [www.retratistasdomorro.guilhermecunha.art.br](http://www.retratistasdomorro.guilhermecunha.art.br) Acesso jan. 2024.

<sup>98</sup> Diversas vilas e favelas formam o Aglomerado da Serra, localizado na região centro sul da cidade de Belo Horizonte (MG). A comunidade, onde moram mais de 70 mil pessoas, numa área de 1,5 mil m<sup>2</sup>, com aproximadamente 14 mil moradias, é resultado da expansão populacional e territorial de vilas menores que foram surgindo na encosta da Serra do Curral, a partir de 1914, ainda como solução de moradia para muitas famílias que vieram do interior para colaborar na construção da capital mineira, ou a procura de emprego. As vilas, originalmente, estavam localizadas em focos distintos ao longo da Serra, antes dos limites de seus territórios se fundirem pelo tamanho que atingiram, e eram conhecidas como Vila Santana do Cafezal, Nossa Senhora de Fátima, Nossa Senhora Aparecida, Pau Comeu, Del Rey, Igrejinha, Arara, Favelinha, Chácara, Pocinho, Fazendinha, Vila Marçola, Cabeça de Porco, Primeira, Segunda e Terceira Águas, entre outras. Atualmente o Aglomerado da Serra é considerada uma das maiores comunidades do país. (REVISTA 30 edição do Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, 2017, p.43)

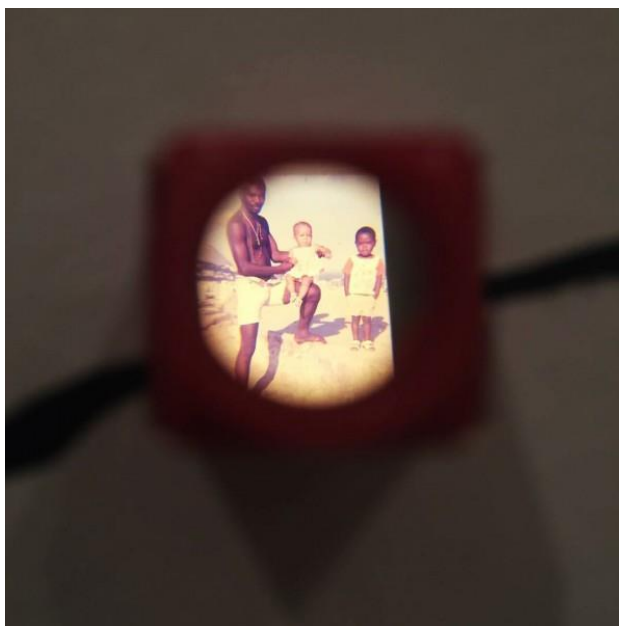
de 1960 e 1980 pelos fotógrafos Afonso Pimenta e João Mendes.

Era comum que os retratistas acompanhassem intimamente os casamentos, os nascimentos, os batizados, os jogos de futebol, os velórios, as formaturas, os bailes, as construções dos barracos, num convívio que permitia transparecer as mudanças que ocorriam ao longo do tempo, destacando as transformações das comunidades, como seus cenários sociais, político, econômico e cultural. (IPHAN, 2017, p.39)

Assim como, as fotos de Afonso Pimenta e João Mendes no aglomerado da Serra em Belo Horizonte permitem acessar e reconstituir a memória e história dessas comunidades. Também as fotografias de Sebastião Pires Oliveira (Tião) no Morro da Providência são um importante ponto de acesso à história da Providência e vem contribuir para minimizar a escassez de imagens não violentas da favela, aqui estão pessoas em seus momentos de celebração afetiva e sociabilidade. Encontros e identidades– pai, mãe, avó, primo, amigo, vizinho. Numa certa medida dão corpo e rosto para a população pobre e negra da favela descendentes de pessoas que haviam sido escravizadas que desembarcaram no porto ao pé do morro.

É importante pontuar também que até a popularização das câmeras fotográficas, no início dos anos 1990, a produção de imagens exigia custos que nem toda população poderia pagar – além do luxo de ter uma câmera fotográfica, havia também todos os custos de ampliação. O fato de tantas fotos e negativos ficarem na posse dos próprios fotógrafos, em seus arquivos pessoais, revela um processo de desigualdade social e de direito a imagem. As fotos feitas como uma oportunidade de trabalho para o retratista no morro e que não foram entregues aos retratados por uma impossibilidade de recursos financeiros dizem que as memórias de infância, afetivas e o álbum de família não é para todos.

Figura 55 – Monóculo com registro fotográfico de Tião (Sebastião Pires Oliveira) com morador e crianças - Morro da Providência



Fonte: site do artista Alexandre Serqueira  
(<http://www.alexandresequeira.com/?trabalhos=constelacao-de-tiao-l-2016#0>) Acesso jan 2024

Figura 56 – Registro fotográfico de Tião (Sebastião Pires Oliveira) com morador e crianças de time de futebol - Morro da Providência



Fonte: site do artista Alexandre Serqueira  
(<http://www.alexandresequeira.com/?trabalhos=constelacao-de-tiao-l-2016#0>) Acesso jan 2024

Figura 57 – Registro fotográfico de Sebastião Pires Oliveira (Tião) moradora com fantasia de carnaval - Morro da Providência



Fonte: site do artista Alexandre Serqueira  
(<http://www.alexandresequeira.com/?trabalhos=constelacao-de-tiao-l-2016#0>) Acesso jan. 2024

### 4.3 –Conversa de Galeria com Vizinho Convidado

Em 2014, durante um dos encontros do Café da Manhã com Vizinhos do Programa Vizinhos do MAR fomos visitar junto com o grupo a exposição recém inaugurada “Do Valongo a favela”<sup>99</sup> na primeira sala da exposição encontrava-se os trabalhos da série Bori (2008-2011) do artista e curador baiano Ayrson Heráclito.

O trabalho é compreendido como um ritual poeticamente inspirado na prática de ofertar comidas para a cabeça em cerimônias religiosas de matriz afro-brasileira. Bori: da fusão bó, que em ioruba significa oferenda, com ori, que quer dizer cabeça, literalmente traduzido significa “Oferenda à Cabeça”. A ação consiste em oferecer comidas sacrificais a cabeça de doze performance, sendo estes, representações vocativas e iconográficas dos doze principais orixás do candomblé. Dar comida para a cabeça é nutrir a nossa alma. Alimentar a cabeça com comidas para os deuses é evocar proteção. Todos os elementos que constituem a oferenda à cabeça exprimem desejos comuns a todas as pessoas: paz, tranqüilidade, saúde, prosperidade, riqueza, boa sorte, amor, longevidade. (HERÁCLITO, 2011)

Na exposição o artista não repediou o gesto performático que está na origem do

<sup>99</sup> A exposição permanece em cartaz entre 05/2014 e 05/2015 sobre a exposição “Do Valongo a favela” ver o *making of* da exposição disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3YtutmYkVqg>> Acesso jan. 2024.



trabalho, mas apresentou as fotografias instaladas em roda no chão da galeria, conforme é possível ver na imagem abaixo:

Figura 58 – Vista da instalação da série Bori (2008-2011) de Aryson Heráclito na exposição Do Valongo a favela (2015)



Fonte: MAR – Banco de imagens

Durante a visita medida pela equipe de educação da Escola do Olhar uma das participantes Dona Sônia (Baiana) Menezes que mantinha na região portuária do Rio de Janeiro uma barraquinha de acarajé e que foi uma das lideranças que integrou as ações do Vizinhos do MAR no evento MAR de Música<sup>100</sup> realizado no pilotis do museu. Sônia acompanhava a visita com atenção e em silêncio. Segundo Bruno Brulon, “nos museus, a contemplação e o silêncio são produtos de uma concepção da mente que não depende do corpo, mas da introspecção para produzir conhecimento.” (BRULON, 2020, p. 9). Tal introspecção herdadas das classes burguesas, desde o iluminismo, ditaria a regra sobre as “vozes autorizadas” e detentora do conhecimento no museu, essa concepção do silêncio durante a visita reifica, segundo o autor, as “exclusões nas mais diversas ordens.” (2020, p. 9) e a separação introduzida pelo pensamento europeu “entre produtores de conhecimento e consumidores de curiosidades” (2020, p. 12) o que ratificaria a hierarquia social e afastaria dos museus seus públicos:

(...) o que leva uma grande parte da sociedade brasileira no presente a se perguntar sobre a real importância – material e simbólica – dessas instituições para o público comum. Destinados a cumprir, nas

<sup>100</sup> Durante o MAR de Música são instaladas barraquinhas de venda de comida e bebidas no pilotis do museu. Essas barraquinhas eram conduzidas por moradores da região portuária do Rio de Janeiro que vendem suas comidas e bebidas. Sobre o programa MAR de Música e a presença das barraquinhas do Projeto Vizinhos do MAR ver: Paiva, Stella Fontes. Espaço pilotis do MAR e a formação de públicos da instituição. Monografia (Pós-Graduação em Gestão Cultural) – Universidade Candido Mendes, Programa de Estudos Culturais e Sociais, 2021.

colônias, uma missão civilizacional, os museus se fizeram instituições políticas portadores de um ensinamento para populações que não possuíam “instrução”. Desde o século XIX, uma lógica positiva iria engendrar hierarquias sensíveis entre os museus e seus públicos no Brasil. As ciências humanas e sociais no país iriam ser criadas partindo do mesmo princípio para engendrar um conhecimento distinto do saber popular, ao mesmo tempo pensado como positivo e ilustrado, no bojo do qual pensamento e matéria se mantinham separados. (BRULON, 2020, p.12)

Entretanto o que ocorre com Dona Sônia fez durante a visita foi romper com essa dinâmica de silêncio, hierarquias entre saberes e anonimado das vozes do público. Ela não apenas começa a falar como também a conduzir a mediação. As posições são radicalmente invertidas e nós educadoras do museu começamos a ouvir e aprender sobre as comidas dos orixás e sua complexa e sofisticada tessitura ritual, sagrada e social “que desafia e ilude qualquer interpretação apressada de toda a sua simbologia e significância.” (MARTINS, 2021, p. 54) Esse acontecimento foi determinante para nascer ali uma nova linha do programa Vizinhos do MAR que denominamos Conversa de Galeria com vizinho convidado. A partir de 2015, o Programa passou a integrar uma nova dinâmica, durante o encontro do Café da Manhã com Vizinhos após visitar as exposições deliberávamos coletivamente quem no grupo seria convidado para realizar a conversa de galeria com vizinho convidado, a deliberação ocorria a partir dos campos de interesse e saber dos participantes. Ancorado em suas experiências e vivências o vizinho era então convidado (e contratado com pró-labore) para mediar a exposição para todos os públicos do museu, uma vez por mês, no penúltimo domingo do mês. As conversas de galeria com vizinho convidado articulam a produção cultural da região portuária com os acervos em exposição no museu, sobre a ótica experimental de relação com a arte, promovendo um diálogo que produz a colaboração dos vizinhos na construção da programação cultural e educativa do museu, uma vez que, tais conversas são não exclusivas para os moradores do território e sim integram a agenda de programação aberta para todos os públicos. Entre 2015 e 2018 as conversas de galeria com vizinho convidado ocorreram sem interrupções, ao longo do ano eram realizadas 12 conversas com pagamento de pró-labore para participação no valor de R\$ 600,00 (seiscentos reais). A linha de ação passou a integrar o Programa Vizinhos do MAR e, também a planilha orçamentária da Escola do Olhar, uma estratégia de comunicação também foi desenvolvida para divulgação. Cada conversa de galeria (realizada mensalmente) tinha um tema específico, partindo do saber do vizinho (ou coletivo de vizinhos) protagonista do mês em diálogo com as questões presentes nas obras, propostas artísticas e exposições do MAR. O diálogo com as exposições envolvia questões das

artes e da cultural visual, mas também questões urgentes poéticas, políticas e sociais dos sujeitos convidados. Todo o processo de concepção, elaboração e execução da visita ocorria a partir da colaboração entre o vizinho (ou coletivo de vizinhos) e a equipe de educação, em diálogo, era decido o roteiro da visita, bem como, as propostas que ocorreriam durante a conversa (uso de algum material, dinâmica ou intervenções). A conversa de galeria com vizinho convidado é uma experiência de diálogo ancorado nas perguntas geradoras e necessárias de Paulo Freire:

O diálogo, como encontro dos homens [e mulheres] para a tarefa comum de saber agir, se rompe, se seus polos (ou um deles) perde a humildade. Como posso dialogar, se alieno a ignorância, isto é, se a vejo sempre no outro, nunca em mim? Como posso dialogar, se me admito como um homem [mulher] diferente, virtuoso por herança, diante dos outros, meros “isto”, em quem não reconheço outros eu? Como posso dialogar, se me sinto participante de um gueto de homens [mulheres] puros, donos da verdade e do saber, para quem todos os que estão fora são “essa gente”, ou são “nativos inferiores”? Como posso dialogar, se parto de que a pronúncia do mundo é tarefa de homens [mulheres] seletos e que a presença das massas na história é sinal de sua deterioração que devo evitar? Como posso dialogar, se me fecho à contribuição dos outros que jamais reconheço, e até me sinto ofendido com ela? Como posso dialogar se temo a superação e se, só em pensar nela, soffro e definho? A autossuficiência é incompatível com o diálogo. (FREIRE, 2011, p. 93)

O diálogo, portanto, requer uma abertura para a colaboração com o outro. A metodologia dialógica impulsiona para o espaço de fronteira (BRULON, 2022) e para o ainda não conhecido que será experimentado e criado junto, a partir das oportunidades que surgem no encontro. A metodologia que ancora o programa Vizinhos e a escolha do vizinho convidado para a conversa de galeria consistia, portanto, em inicialmente proceder com a avaliação coletiva e dialógica dos potenciais vizinhos que gostariam de estabelecer um diálogo com os temas presentes nas exposições com as obras, artistas e questões levantada durante a visita no Café da Manhã com Vizinho, deliberação coletiva de quem seria o convidado, buscando sempre a constituição de um entendimento comum (não sem divergências) nesses casos procedíamos com uma votação por maioria simples. Após a definição do vizinho que faria a conversa a Escola do Olhar procedida com a contratação e iniciava os diálogos para construir com o vizinho quais seriam as estratégias de mediação e identificação de aspectos específicos, dialógicos com as afetações do encontro entre o vizinho e a exposição – também nesse momento aprofundávamos nos caminhos que a mostra enunciava e como eles se relacionavam com as percepções e conhecimentos do convidado. Era desses encontros que surgiam uma completa trama de mediação cujos sentidos partiam da abertura ao diálogo, do encontro com o outro e com o

inesperado, um conhecimento mútuo gerado por uma escuta sensível e atenta de ambos os lados. A visita era então divulgada em todos os canais de comunicação do museu – integrava a programação disponível no site, também contava com *cards* de divulgação. No penúltimo domingo de cada mês, o vizinho convidado acompanhado pela equipe de educação recebia o público no pilotis do MAR para realizar a visita. Nessa visita partilha-se com o vizinho (ou coletivo de vizinhos) convidado o lugar de fala e construção do conhecimento e da mediação no museu. A voz do vizinho torna-se a “voz autorizada”, do especialista e mestre conhecedor que conduz o público durante a visita.

Figura 59 – Dona Sonia (Baiana) Menezes em Conversa de Galeria com Vizinho Convidado - (2014)



Fonte: MAR – banco de imagens

Figura 60 – Convite para Conversa de Galeria com Vizinho Convidado na exposição *Leopoldina, princesa da Independência, das artes e das ciências* com as vizinhas Sandra Lima, Natalia Reis e Celina Rodrigues - (2016)

VIZINHOS DO MAR

**CONVERSA DE GALERIA**

DOM 18 SET > 15H

**Olá Vizinho,**

Domingo (18.09) às 15h, tem Conversa de Galeria com Vizinho Convidado.

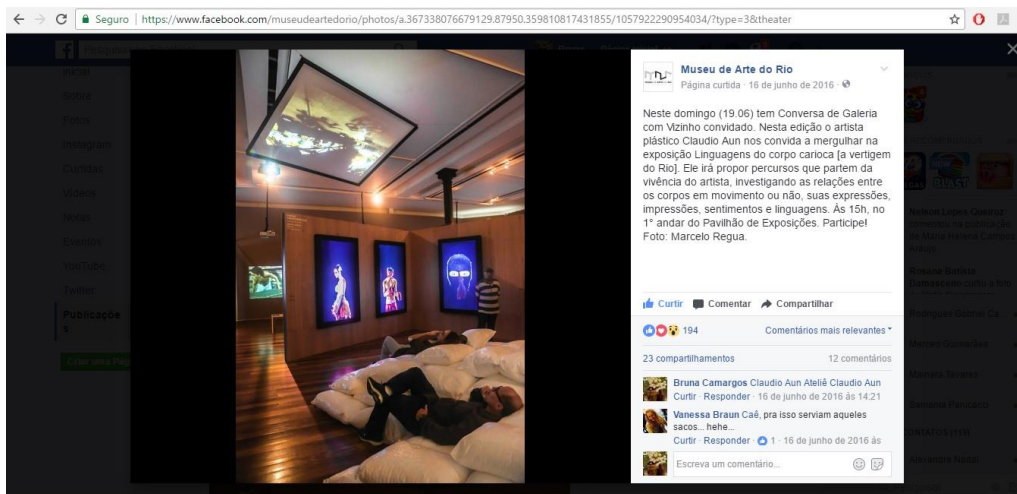
Nesta edição, de Conversa de Galeria com Vizinho Convidado voltamos à exposição *Leopoldina, princesa da Independência, das artes e das ciências* para, dessa vez, conversar sobre o protagonismo de diferentes mulheres ao longo da história. Leopoldina, assim como, Maria Quitéria, Joana Angélica e outras mulheres tiveram papel decisivo no processo de Independência do Brasil. Como a subjetividade feminina contribui para a conformação de olhares, experimentações e projetos de cidade que queremos construir?

Sandra Lima (Sarau Porreta), Natalia Reyes (Cosmonauta) e Celina Rodrigues (Pequena África) convidam o público para uma conversa sobre mulheres, arte, corpo e cidade.

Você é nosso convidado especial, contamos com a sua presença!

Fonte: MAR – banco de imagens

Figura 61 – Divulgação redes sociais do MAR de Conversa de Galeria com Vizinho convidado – Exposição Linguagens do corpo carioca com o vizinho Claudio Aun (2016)



Fonte: Print rede social MAR

Figura 62 – Intervenção do Coletivo “Mulheres do Porto” na exposição Tarsila e Mulheres Modernas, durante Conversa de Galeria com Vizinho convidado. O coletivo inseriu nas paredes da mostra fotografias e nomes de mulheres moradoras da região portuária a intervenção pontuava criticamente a ausência das mulheres da região portuária reivindicando a presença de outros nomes e histórias mostra (2015)



Fonte: fotografia Sandra Lima arquivo pessoal

#### 4.4 – Dois retratistas: Alexandre Serqueira e Sebastião (Tião) Pires de Oliveira

Costumo dizer que nunca tenho uma ideia muito clara de como será a maioria de meus trabalhos. Eles se fazem a partir do encontro com outras pessoas, ganhando forma por meio do convívio e das trocas simbólicas que com ele se estabelecem. Para mim é inconcebível a ideia de me lançar a esses encontros com alguma questão já fechada ou predefinida. (SERQUEIRA, 2017, s/p)

Fabula Alexandre Serqueira relatando seu encontro com Jefferson e Tayana, e com esse mesmo espírito de se lançar ao convívio e troca que o artista começou olhar para as fotografias do retratista de Sebastião (Tião) Pires de Oliveira. O acervo do Tião havia chegado ao museu pelas mãos de Aline Mendes, moradora do Morro da Providência e participante do Programa Vizinhos do MAR<sup>101</sup>. Em sua pesquisa sobre o programa Vizinhos do MAR, Luciana Miragaya traça um perfil completo de Aline Mendes que transcrevo abaixo:

Aline Mendes nasceu em 1978 em uma família de cinco filhos, no Morro da Providência, na região portuária do Rio de Janeiro. Conta que sua mãe (doméstica, manicure, doceira) veio de Pernambuco, e a família de seu pai, pintor, já vivia no Morro há algumas gerações. (...) Cursou Ensino Fundamental e Médio em escolas públicas na região portuária e sua primeira lembrança de trabalho também está atrelada à vida na Providência. (...) Conta que desde criança colecionava fotografias antigas. Quando encontrou seu primeiro emprego formal, em um cartório de registro de imóveis no Centro do Rio, retomou o que ela define como hobby e começou a fotografar seu trajeto de casa para o trabalho usando uma câmera de celular. (...) É neste período também, quando Aline relata ter começado a “enxergar” a “infraestrutura” do Morro e a registrar as transformações urbanas na região portuária, que ela concebe e realiza seu primeiro projeto como empreendedora, o Providência Sustentável<sup>209</sup>, e, a partir daí, começa a se interessar pela história do lugar onde nasceu e mora. (...) Aline Mendes conta que, em 2013, pediu demissão do cartório onde trabalhava para se dedicar exclusivamente ao Providência Sustentável<sup>213</sup>, e também para trabalhar pelo Morro, de forma a ajudar a preservar a memória do local (“A gente não pode deixar uma coisa tão linda esvair. Não podemos. Quantos idosos, pérolas, estão morrendo?”). Em março deste mesmo ano o MAR é inaugurado, e Aline relata que entrou pela primeira vez no Museu movida pelo desejo de ser contratada e por acreditar que o MAR iria “resgatar a história” da região portuária (associando, pois, o seu primeiro contato com o MAR à vontade de preservar a memória do lugar onde nasceu

<sup>101</sup> Luciana Miragaya em sua dissertação de mestrado “Vizinhos do MAR: trajetória de memória e resistência” (2019) dedica um capítulo à Aline Mendes e a Constelação de Tião. Por meio da metodologia de história oral e de museologia social a pesquisadora estudou três perfis de moradores da região portuária e seus diálogos e relações com o Museu de Arte do Rio por meio do programa Vizinhos do MAR; Hugo Oliveira, Eliane Rosa e Aline Mendes. A consulta a essa pesquisa foi importante por trazer, a partir das entrevistas realizadas, com Aline Mendes, depoimentos relevantes que serão retomados nessa parte do capítulo e que se encontram disponíveis na íntegra como apêndice C da dissertação. Ver: MIRAGAYA, 2019, p. 205-223. < <https://repositorio.fgv.br/items/48ef27d4-f0eb-4436-a0c0-e63615cdeb1d> > Acesso jan. 2024.

e vive): (...) A oportunidade de emprego no MAR não se concretizou, mas a moradora da Providência conta que começou a frequentar o museu aos finais de semana, e a participar do Café com Vizinhos. (MIRAGAYA, 2019, p.113-115)

Aline sempre foi presente nos encontros do Café da Manhã com Vizinhos do MAR e também ativa das atividades desenvolvidas pelo Programa na Escola do Olhar e no Pavilhão de Exposições. Em 2015, Aline foi escolhida pelos vizinhos para realizar uma conversa de galeria com vizinho convidado na exposição. *Rossini Perez, entre o Morro da Saúde e a África*<sup>102</sup>. Sua indicação para conduzir essa conversa havia ocorrido porque Rossini Perez, durante manteve na região portuária seu ateliê de gravura, além de trazer para as investigações promoviam a relação de memórias entre memórias do continente africano, os casarios, ruas e vestígios da Pequena África. Era também um colecionador e pesquisador atento cujo olhar fotográfico capturava de fragmentos e vestígios urbanos encontrados nas ruínas da região e de outras partes da cidade o Rio de Janeiro. Aline assim como Rossini Perez se interessava pelas memórias urbanas, mais precisamente as do Morro da Providência, favela onde nasceu e foi criada e, mantém um projeto de educação, sustentabilidade e meio ambiente envolvendo as crianças do Morro chamado Impacto das Cores foi por essa proximidade que Aline foi escolhida para conduzir a “Conversa de Galeria com vizinho convidado” na exposição. Em entrevista concedida a MIRAGAYA (2019) Aline relata as relações que estabeleceu com a exposição de Rossini Perez:

No Café a gente escolhe alguém que vai fazer a mediação na Conversa de Galeria e acabaram me escolhendo e aí eu fiz a Conversa de Galeria da exposição do Rossini, Rossini Perez. E lá na exposição do Rossini eu me identifiquei muito com aquela exposição, um detalhe tão simples que ele também gostava de pegar peças e objetos, móveis do lixo e reformar e usar. Eu sou dessa área de sustentabilidade, da reciclagem de resíduos. Mas muitas coisas me remeteram até a minha própria infância na Providência, com os objetos da exposição. (MYRAGAIA, 2019, p.115)

---

<sup>102</sup> No texto de divulgação da mostra que ficou em cartaz entre 07/2015 a 10/2015 podemos ler: “A mostra Rossini Perez, entre o Morro da Saúde e a África torna visíveis os interesses partilhados entre o artista e o MAR: o papel dos museus na educação e na formação artística; a arte como testemunha e agente das transformações da cidade e suas formas de sociabilidade; a função da arte no âmbito das forças políticas em nível local e global, da diplomacia cultural internacional às práticas de resistência do cotidiano e a relevância do ato de colecionar, dentre outros aspectos. Essa coincidência de perspectivas completa-se na vivência do artista na região portuária, onde morou e trabalhou por décadas, e cujos morros, favelas, comunidades e ascendência africana foram seus principais temas. O MAR se encontrou com a região do porto com as mostras Yuri Firmeza – turvações stratigráficas, Do Valongo à Favela: imaginário e periferia e com o programa Vizinhos do MAR. Rossini Perez abre novas direções nessa trajetória. Se o Valongo era, por aqui, o grande cais da escravidão, agora o adjacente bairro da Saúde será o repouso de um retorno ético proposto por Rossini Perez.” Rossini Perez e o MAR divulgação. Disponível em < <https://museudeartedorio.org.br/programacao/rossini-perez-entre-o-morro-da-saude-e-a-africa/> > Acesso em: jan. 2024.

Figura 63 – Conversa de galeria com vizinho convidado a primeira Aline a direita ao lado de sua filha Marília (2016)



Fonte: MAR – banco de imagens

Foi durante sua mediação na conversa de galeria na exposição de Rossini Perez, que Aline se lembrou do fotógrafo Tião, que havia sido o retratista da sua infância e certamente saberia contar muitas histórias da comunidade. Após a visita ela parte então numa verdadeira saga a procura de Tião no Morro da Providência, e aqui transcrevo parte da sua fabulação (anexo 4) sobre essa procura por 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. (...) No dia em que finalmente decidi ir até a casa de Tião (...) me deparo com uma ambulância e nem sequer me aproximo do local, achando melhor voltar 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. (...) Fiquei de plantão na sala de visitas aguardando a chegada da única pessoa que possibilitaria finalmente meu encontro com Tião. (...) Conte para dona Isabel [irmã de Tião] 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. O quarto de Tião. Fiquei à disposição de dona Isabel e, ao ajudar na retirada dos pertences de Tião de seu quartinho (...). Em meio à retirada dos objetos, me deparo com muitas bolsas (...). Ao tocar nos primeiros sacos e ver que se tratava de seu trabalho fotográfico, uma força ergue meu corpo abatido pela tristeza e, como uma máquina, realizo num dia o trabalho de desmontagem que levaria muito tempo para ser feito. (MENDES, 2017, s.p.)

Com o falecimento de Tião, Aline ao ajudar Dona Isabel Pires Oliveira a desocupar sua casa encontra o acervo de fotografias de Tião e leva o acervo para o MAR. O acervo permaneceu no museu a espera de um olhar que dele se aproximasse com o devido cuidado. Na época pontuei que: “poderíamos nos lançar inicialmente a



um processo de catalogação e organização das fotos de acordo com princípios arquivísticos. Contudo, o arquivo não havia chegado ao museu sem suas histórias e, por isso, era importante proceder a uma atenta investigação delas” (MELO, 2017, s.p.). Sendo o MAR um museu e uma escola, conversámos com Serqueira sobre a possibilidade de, juntamente com a Escola do Olhar desenvolver alguma ação de educação mediada pela fotografia – era preciso pensar talvez na escola da rede municipal que fica ao lado do museu e com a Escola do Olhar desenvolvia uma série de ações desde oficinas, aulas abertas, partilhas de saber de artistas e profissionais dos museu, dentre outras ações ou quem sabe com Mauricio Hora fotógrafo morador da Providência cuja pesquisa conecta o passado histórico com morro com Canudos na Bahia. Talvez com o IPN, Morro da Conceição, alguma conexão com o território. Os vizinhos certamente poderiam ser um dos campos de investigação e foi nesse contexto me apresentei o acervo do Tião para Alexandre Serqueira, fotógrafo do *Meu mundo teu* cuja sensibilidade e pesquisa em arte implicaria num processo de “catalogação”<sup>103</sup> dessa documentação fotográfica ancorado numa partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009).

Primeiro, o artista separou por suportes: ampliações em papel, negativo em cor, negativo preto e branco, cromo, monóculos. Em meio ao volume de imagens documentos pessoais, fotos 3x4 do próprio fotógrafo e certificados de conclusão de curso de fotografia. Ao mesmo tempo que o volume de documentos desvelava imagens da Providência também fazia aflorar Tião e sua biografia. Sobre o processo o artista escreveu que “tentava imaginar o que porventura o teria provocado em cada tarefa; suas escolhas por determinados ângulos, seus enquadramentos, a opção por determinadas locações.” (SERQUEIRA, 2017, s/p) Num segundo momento, iniciou um processo de análise dos conteúdos organizando por temas: festas, retratos, eróticas. Alexandre então percebe que estava diante de um retratista social que atuava no bairro e realizava seus serviços sob demanda para a comunidade.

Era grande o número de fotografias de casamentos, batizados, aniversários, além de outras reuniões mais informais ou acontecimentos sociais, como o Carnaval. 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

---

<sup>103</sup>De acordo com o Caderno de Diretrizes Museológicas o processo de classificação de objeto/documento opera a partir de uma “sequência de operações realizadas em um museu que visam a distribuir os objetos/documentos em diferentes categorias agrupando-os de acordo com suas analogias e características comuns. O sistema de classificação varia de acordo com a estrutura, funções, atividades e objetivos das instituições produtoras. Exemplo: no Museu Mineiro, o conjunto de objetos classificados na categoria comunicação, embora apresentem diferenças entre si, quanto à morfologia, material, técnica, dimensão e uso, compartilham da característica de prestarem se como suporte material às atividades de comunicação, ou seja, de transmissão de informações ao homem, seja na forma escrita, sonora, visual, etc.” (2006, p. 148).

de Nazaré do Mocajuba, no interior do Pará – fez com que me sentisse imediatamente identificado com Tião. (SERQUEIRA, 2017, s.p.)

Inicialmente o trabalho de organização ocorreu na biblioteca do MAR, à medida que as caixas iam sendo abertas e distribuídas na mesa dávamos davam da dimensão do acervo. Aline Mendes acompanha todo o processo de organização e, na medida em que se debruça sobre as imagens começa com Alexandre a reconhecer alguns rotos e lugares familiares. A memória dá corpo e identidade para aquelas fotografias. A memória da imagem era preciso juntar a memória da palavra em depoimento sobre Tião publicado no site de Alexandre Serqueira, Aline Mendes pontua:

Recuperar essas 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 lindos e saudáveis momentos. (MENDES, s/d, s.p.)

Se, ao ver as imagens fotográficas de Tião, Aline recuperava as lembranças da vida no Morro da Providência, Alexandre se perguntava: “se provavelmente tais registros fotográficos haviam sido solicitados por alguém, por que ainda estariam em posse de Tião? Teriam os solicitantes desses eventuais serviços visto o resultado ou recebido alguma cópia desse material?” (Serqueira, 2017, s/d). Os últimos registros fotográficos pareciam ter ocorrido em meados dos anos 1980, portanto mais de 30 anos haviam se passado das últimas fotográficas essas pessoas ainda estariam vivas? E se estivessem se lembrariam do Tião? Aline e Alexandre resolvem subir o Morro da Providência a procura dos antigos moradores, algum daqueles fotografados ainda estaria vivo? Se lembraria de Tião? Nessa procura encontram Dona Ondina e Dona Luiza já idosas viveram a vida inteira no Morro da Providência. Ambas conheciam Tião e foram por ele fotografadas. Sobre esse encontro Alexandre fabulou:

As conversas que tivemos trouxeram de volta preciosas recordações de seu convívio com Tião; propiciaram a emoção pela entrega de encomendas fotográficas que chegavam com quase 30 anos de atraso; como também suscitaram a esperança de que nosso encontro pudesse representar um ponto de partida para o resgate da história de Tião no Morro da Providência. (SERQUEIRA, 2017, s. p.)

Na entrega das fotos antigas que esperaram tanto tempo para chegar nas mãos de seus retratados o encontro com outras fotografias de Tião guardadas nos

álbuns de família. Mas também a oportunidade de conexão entre dois fotógrafos (Tião e Alexandre), com quarenta anos de distância Serqueira se propõe a atualizar as imagens de Dona Luiza e Dona Ondina, pois conforme relata sentiu “uma curiosa sensação de bem-estar e conforto ao reconhecer, não na fisionomia, mas numa atitude, meu vulto interposto no gesto de alguém”. (SERQUEIRA, 2017, s/p) Essa imagem atualizada abre como duas pontas no tempo abrem um espaço de fabulação de histórias de vida na comunidade.

Figura 64 –Alexandre Serqueira e Aline Mende em encontro com Dona Luiza no Morro da Providência. Foto educadora do MAR Karen Aquini



Fonte: site do artista Alexandre Serqueira

<http://www.alexandresequeira.com/?trabalhos=constelacao-de-tiao-l-2016#0> Acesso jan 2024.

Figura 65 – Alexandre Serqueira fotografando Dona Luiza com Aline Mendes sentada no chão. Foto da educadora do MAR Karen Aquini



Fonte: site do artista Alexandre Serqueira

<http://www.alexandresequeira.com/?trabalhos=constelacao-de-tiao-l-2016#0> Acesso jan 2024.

Figura 66 – Dona Luiza posando para retratista Tião – Sebastião Pires Oliveira (década 1960); Dona Luiza posando para retratista Alexandre Serqueira (2016) – Morro da Providência



Fonte: site do artista Alexandre Serqueira

<http://www.alexandresequeira.com/?trabalhos=constelacao-de-tiao-l-2016#0> Acesso jan. 2024.

Figura 67 – Dona Ondina com seu neto no colo década de 1980 (Tião – Sebastião Pires Oliveira); Dona Ondina abraçada pelo mesmo neto 2016 (Alexandre Serqueira) – Morro da Providência



Fonte: site do artista Alexandre Serqueira

<http://www.alexandresequeira.com/?trabalhos=constelacao-de-tiao-l-2016#0> Acesso jan. 2024.

#### 4.5 – Café da Manhã com Vizinhos na Providência

Antes da abertura da exposição, *Meu mundo teu* durante um dos encontros do Café da Manhã com Vizinhos recebemos convidados especiais, não eram moradoras da região portuária mas com ela estabeleciam um vínculo importante. Tratava-se da irmã do fotógrafo Tião, Dona Isabel Pires de Oliveira, sua filha e neta. O encontro foi conduzido por Aline Mendes que compartilhou com o grupo a descoberta do acervo do Tião. Nesse dia a visita não foi ao pavilhão de exposições e sim à biblioteca do MAR para ver juntos o acervo do retratista da comunidade. Nem todos os vizinhos eram moradores da Providência e, portanto, aquelas imagens e pessoas não lhes era familiar. Mas ao mesmo tempo preservavam uma certa proximidade pelo tipo de experiência social registrada – festas, retratos de família, aniversários e casamentos. Celebrações comuns num bairro de vizinhos, olhar para essas imagens juntos revelou a urgência de deslocar o Café da Manhã com Vizinhos do museu para a Providência, por isso, a equipe de educação do MAR em conjunto com Aline Mendes e outros moradores da Providência decidiu que o próximo encontro não seria no MAR mas sim uma celebração especial que aconteceria no alto do morro.

No dia do encontro, a equipe de educadores do MAR e outros vizinhos participantes do Café da Manhã com Vizinhos e que não eram moradores a Providência subiram a escadaria carregando caixas com os alimentos e bebidas, retroprojektor e computador e muitas flores. O Café da Manhã com Vizinhos aconteceu no salão da Igreja de Nossa Senhora da Penha no alto do morro. Para esse encontro, além de todos os participantes regulares do programa também foram convidados moradores idosos que por questão de mobilidade não desciam a escadaria – muitos deles não conheciam o museu e o Café da manhã com Vizinhos naquela ocasião, tão pouco era sobre o MAR. Ao contrário tratava-se de um encontro sobre as fotografias, o objetivo era ver não necessariamente o que estava ali e que “desapareceu de fato – e jamais poder tocar, pegar, abraçar, manipular essa própria coisa, definitivamente desvanecida, substituída para sempre por algo metonímico, um simples traço de papel que faz as vezes de única lembrança palpável.” Mas poder imaginar e promover “proximidade, de ausência na presença, de imaginário no real que nos faz amar as fotografias e lhes proporciona toda a sua aura: única aparição de um longínquo, por mais próximo que esteja.” (DUBOIS, 1993, p.313-314). As fotografias como imagens “latentes da memória” (DUBOIS, 1993, p.321) foram ponto de partida para a partilha de histórias e memórias sobre a comunidade.

Figura 68 – Café da Manhã com Vizinhos com moradores idosos no Morro da Providência



Fonte: Fonte: MAR – banco de imagens

Figura 69 – Aline Mendes apresentando a proposta da Constelação do Tião durante Café da Manhã com Vizinhos com moradores idosos no Morro da Providência



Fonte: Fonte: MAR – banco de imagens

Após a abertura da exposição, Bruna Camargos, Aline Mendes e eu convidamos Alexandre Serqueira para mediar a exposição com os vizinhos participantes do encontro Café da Manhã com Vizinhos, que contou com uma presença significativa de moradores do Morro da Providência. A Constelação de Tião foi acionada pelos saberes, memórias, afetos e partilhas entre os que estavam presentes. Foram colocados em destaque no museu os significantes da Providência restaurando uma presença retumbante do território no MAR. O acervo fotográfico regatado por Aline Mendes e acionado poeticamente por Alexandre Serqueira,

constituiu a meu ver um conjunto de imagens manifestas de um momento importante de ação do museu do que podemos fazer juntos e em colaboração. Uma oportunidade de acolhida de saberes a partir do território e da comunidade que poderia levar a um intercâmbio de saberes com quem se reconhece nas imagens, gerar processos de trocas ancoradas no afeto e na memória que poderia resultar numa dimensão política.

Infelizmente o museu não atuou para a restauração, digitalização e democratização do acesso a essas imagens. Certamente não caberia ao MAR ser o detentor desse acervo que pertence a Providência, mas o museu tem meios de garantir a sua perenidade visibilidade e pesquisa. Luciana Myragaia (2019) destaca que embora o acervo encontre-se no MAR essa memória não deve se encerrar ali ao contrário pertencem a providência e deveriam subsidiar a criação de um Museu da História da Providência que a própria comunidade “fosse reconhecida por outros “guardiões”, que tenham as ‘marcas do passado sobre o qual se remete’ e que, portanto, podem preservar e reconstituir este acervo que é sua própria ‘riqueza, poder e emoção’” (MYRAGAIA, 2019, p. 146)

Figura 70 – Alexandre Serqueira mediando a exposição Meu Mundo Teu durante Café da Manhã com Vizinhos (dez, 2016)



Fonte: Fonte: MAR – banco de imagens

## 4.6 – Como epílogo o que resta para fabular

### 4.6.1 - Exercício de fabulação 4

*Aline chegou para o encontro do Café da Manhã com Vizinhos, o grupo era menor por isso fomos para a sala 3.1 próximo a varanda. Não estava tão quente, então a porta estava aberta. Aline estava com dois carrinhos de compra (um de estampa verde florida) e outro de metal sobre o qual tinha uma mala antiga daqueles usadas nos anos 1970. Sabendo do trabalho de Aline por reciclados e sustentabilidade o conjunto não chamou num primeiro momento minha atenção. Deixou no canto da sala e se sentou. O encontro ocorreu como os demais os moradores chegaram e tomaram café com Bruna Camargos, eu e alguns outros membros da equipe do educativo do MAR, conversamos sobre as notícias dos que traziam das agendas culturais e atividades dos bairros, apresentamos a agenda de programação do próximo mês do MAR e deliberamos conjuntamente sobre as atividades envolvidas com o Programa Vizinhos do MAR (Conversa de Galeria e Oficinas).*

*No final do Café da Manhã com Vizinhos todos se despediram, porém Aline me chamou para uma conversa privada, disse que precisava falar comigo sobre uma descoberta importante. Eu consenti que ficaria após as despedidas. Ela se sentou na minha frente e contou toda a saga em busca do Tião. A cada novo e surpreendente acontecimento, um espanto. A procura por Tião, os desencontros ocasionados pelo acidente, o contato com Dona Isabel irmã do Tião, e o infortúnio do encontro no hospital, o agradecimento, a despedida, o auxílio na desocupação do quarto alugado e o achado acervo de fotografias. Já impressionada com todo relato e instigada por saber o desfecho, perguntei: e o que foi feito do acervo do Tião? Ela então me respondeu: está aqui, apontando para os carrinhos e mala. “Trouxe para o museu porque foi aqui que tudo começou. Não sei o que fazer com tudo isso!” Então respondi: “também não sei Aline, vamos pensar juntas”. Como sabiamente me ensinou o Senhor Brasil.*



#### 4.6.2- Exercício de fabulação 5

Figura 71 – Visita de estudantes da Escola Municipal Vicente Licínio Cardoso GEA que fica próxima ao museu portanto também sua vizinha



Fonte: Fonte: MAR – banco de imagens

*Gosto de imaginar que essas crianças são estudantes da Escola Vicente Licínio Cardoso que fica na Avenida Venezuela a um quarteirão do MAR. Penso que nesta visita como mais uma, dentre tantas outras, que a escola fazia com regularidade com os alunos – a maioria morador da região portuária do Rio. O grupo, entra na exposição com sua professora que propõe um jogo: tentar encontrar ali referências conhecidas: lugares e memórias, quem sabe pessoas uma pessoa conhecida. Talvez uma avó, bisavô, ou tia-avó ali numa festa de aniversário, num retrato com fantasia de carnaval, numa celebração de casamento. Memórias afetivas que estão no nosso cotidiano e podem também estar no museu. O museu como lugar de encontro, memória e fabulação.*

**CONCLUSÃO**

**FABULAÇÕES TRAZEM LIÇÕES. QUAIS  
FORAM ELAS?**

## FABULAÇÕES TRAZEM LIÇÕES. QUAIS SÃO ELAS?

### Do conflito à negociação

O Museu MAR é a integração participativa de todos nós, essa grandeza somos nós que fazemos. Quem faz o Museu dar certo ou errado é o povo que frequenta o museu, é o nosso talento, é a nossa história. Eu acho que cada um de nós tem essa responsabilidade de construir, integrar, somar. O Museu de Arte do Rio somos todos nós. Gabriel Catarino<sup>104</sup>

O Senhor Gabriel Catarino é morador da região portuária do Rio já foi presidente de associação de moradores do bairro da Gamboa, naquele momento de instalação do MAR Catarino estava muito mobilizado nas discussões com a CDURP e com o MAR. Como cadeirante ele sentia fortemente o impacto das obras na sua mobilidade. Foi o Sr. Catarino, com seu repertório de liderança social, que me orientou nos primeiros encontros com os moradores no museu. No Café da Manhã com Vizinhos, quando a tensão aumentava orbitando entre as perguntas: “o que o MAR tem a nos oferecer?” e “o que podemos fazer juntos?” era Catarino um importante mediador, mobilizando as estratégias de negociação que resultaram, dentre outras ações, no desenho da primeira programação coletiva proposta pelos vizinhos, organizada para celebrar o aniversário de um ano do museu<sup>105</sup>. Catarino mediou esse e muitos outros conflitos que surgiram dentro Programa Vizinhos do MAR. Reforço aqui a marcante presença desse morador para enfatizar que os processos de relação no museu não ocorreram sem negociação e conflito.

É importante reforçar que a ideia de comunidade do *Programa Vizinhos* jamais pressupôs a constituição de um grupo homogêneo; ao contrário, respeitou diferenças das mais acentuadas: de entendimento, de experiência, de desejos – pois, como na vida e na cidade, endossar a democracia é conjugar espaços de relação e de conflito. Assegurar direitos e participação não é o ponto de partida, mas aquele que deve ser alcançado. A função do museu é inextricável da diversidade daqueles a quem ele deve representar e apoiar a autorrepresentatividade, que só nasce no diálogo, escuta

<sup>104</sup> Conversa de galeria com vizinho convidado 24/03/2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JtafdT5MJN0>> Acesso jan. 2024.

<sup>105</sup> Para o aniversário de um ano do MAR a Escola do Olhar direcionou um recurso para o programa Vizinhos do MAR destinado a viabilizar ações propostas pelos moradores da região portuária para celebrar o aniversário do museu. O recurso destinado de 6 mil reais seria usado para pagamento de pró-labore, aquisição de materiais, programação visual e produção necessária para todas as ações previstas. Como existiam muitas ideias diferentes, era necessário que os interessados em propor apresentassem suas ideias por meio de um formulário e na sequência defendessem a proposta para votação daquelas que seriam realizadas. Após a apresentação e definição de quais seriam as atividades concretizadas foi elaborada a programação dos vizinhos para o aniversário de um ano do MAR. As ações ocorreram entre 1 e 30 de março de 2014 envolvendo oficinas, caminhadas e pequenas mostras nos pilotis e hall de acesso ao pavilhão de exposições.

e no *fazer juntos*. Mas quais são as vozes e os agentes convidados para esse fazer? Não partimos da ideia de vizinhança: *chegamos* até ela como resultado dessa construção.

Voltemos a pergunta de abertura, feita pelo Senhor Brasil, tão determinante para descobrirmos nossa metodologia: *o que podemos fazer juntos?* Essa pergunta é importante pois sabemos que a colaboração não existe sem atritos (cujo reconhecimento é imprescindível, a propósito). Junto a isso, o museu precisava responder a outros atores – com seus interesses e expectativas –, como mantenedores, doadores, patrocinadores e detentores do poder (econômico, político e urbanístico), comunidade artística e intelectual e o impreciso “público em geral”. Nessa teia composta também por contradições, se negociam recursos, espaço e ação dentro dos museus. Negar o campo de negociação é destituir da análise a fortuna crítica da prática. Assumindo meu lugar de fala – dentre tantos outros existentes – de pesquisadora que lida com seu objeto de estudo de dentro, a negociação era um imperativo para dentro e para fora do projeto e implicou em assumir determinados posicionamentos e compromissos balizados nas perguntas de Freire (2020): a favor de quem? E com quais tintas ideológicas. Essas perguntas se direcionavam para todos os lados envolvidos. Não se trata de pressupor respostas unânimes, mas pactuadas – ou seja, que a diferença é arte integrante delas, mas igualmente de reconhecer na porosidade uma possibilidade de descoberta recíproca mais rica do que posições estanques e pré-definidas. Fazer junto corresponde a uma qualidade diferente do mero somatório de partes isoladas, pois, assim como nasce da pergunta “O quê fazer?”, se desdobra na responsabilidade “Do quê fica?” e no dever ético do “Como seguir?”

A fabulação museológica como um exercício de memórias experimentou reconhecer esse museu de fronteira em que o trânsito e as fricções das relações impulsionaram a prática museológica. O resultado dessa pesquisa, acena para os diversos *afetados* (no sentido de relação afetiva) que, para além da instituição em si, formam a *comunidade museu* – pessoas em posições dentro e fora dela, a instituição e seus cenários (a cena museal, intelectual, artística; o contexto urbano do entorno imediato do MAR): preocupada em avivar o legado de experiências mediadas *com* o museu, imprescindíveis para ele constantemente examinar criteriosamente e criticamente seu papel social e público é também se reconhecer nesse trânsito de fronteira. O que ficou das travessias e caminhadas experimentadas nesses primeiros anos do MAR? Passados tantos anos, o quê um morador do Pereirão nos contaria sobre o dia em que entreviu na Maquete dentro do museu teria ele mudado sua relação

com a comunidade? Como o MAR contribui para o Projeto Morrinho no Pereirão, como vimos a obra segue em comodato implicada portanto no potencial risco de não permanência. Os estudantes dançarino do passinho, quando o pátio do museu foi seu estariam agora vendo as relações do Funk no MAR? Os moradores e trabalhadores da região e os antigos profissionais atuantes o que levaram para seus trabalhos posteriores. O museu, ao programar seu calendário de exposições e eventos ou estrutura suas políticas de atuação no presente e no futuro; fortaleceu seus fóruns de diálogos e escuta com o território e com os atores que convida para o diálogo no MAR. Isto é Funk entre e fica no museu?

Pensar no quê podemos narrar (e como o narrar) de um museu após ele ver-se frente a uma realidade múltipla. Na sua vivência interna, pensando nas implicações de suas dinâmicas hierárquicas perante as narrativas que o atravessam. Essa consciência evidencia que sequer as *mesmas* histórias podem continuar sendo contadas do *mesmo* jeito – o quê dizer então daquelas outras tantas que ressurgiam ou eram semeadas no território onde ele se instalou? Como floresceram?

Em 2018 um importante movimento se deu na Escola do Olhar com a chegada de Hugo Oliveira (vizinho do mar, morador da Providência, pesquisador e artista da dança) para assumir a Gerência de Educação do MAR. Oliveira foi o educador que atuou no programa de Passinho nas escolas e que mobilizou os estudantes na visita relatada no capítulo dois dessa dissertação. Posteriormente, estabeleceu uma potente relação por meio do Programa Vizinhos do MAR ministrando oficina de funk no MAR<sup>106</sup> (o que acrescenta outro antecedente a exposição *Funk*) e realizando ações em parceria com a Escola do Olhar e a Galeria Providência projeto por ele conduzido na comunidade (Morro da Providência) que envolve programa de educação e arte urbana. Sobre a relação com o MAR Hugo pontuou:

Eu não chego no MAR o MAR que chega até mim, eu já estava aqui. Sou cria da Providência, então as obras de intervenção e qualificação esbarram na vida dos moradores que sempre estiveram aqui. Meu pai é estivador, meus avós são retirantes do nordeste - meu pai é cria daqui. Num determinado momento eu descubro que a Região Portuária viria a ser a 'princesinha da cidade' com novos investimentos. Tinha uma ideia que isso poderia acontecer porque colecionava cartões da TELERJ e tinha um cartão sobre um casarão na Rua Costa Barros e minha mãe, meu pai e tio sempre falavam do valor histórico do casarão e do morro. As intervenções que tivemos do SMH transforaram a vida das pessoas. A Praça Mauá foi sempre

<sup>106</sup> Hugo Oliveira como Vizinho do MAR foi convidado para ministrar uma oficina dentro da linha de ação Oficinas e Saberes da Região na Escola do Olhar durante a exposição "Corpo Carioca". Como resultado desta oficina foi gerado um vídeo tutorial sobre dança que até hoje é dos mais acessados no canal do youtube do museu contanto 393 mil visualizações. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=hGYZ9PEy5Xc> > Acesso fev. 2024.

um espaço para o morador, muito comentado no morro fosse pra se divertir ou tomar uma cerveja e naquele momento não teria mais esse espaço de lazer pois ia ter um museu. (Entrevista com Hugo Oliveira, 2024)

A resposta de Hugo Oliveira é importante, pois, reforça a inversão necessária na narrativa, não é o morador que chega no museu, pois está ali antes da sua implantação. É o museu que chega na região que interfere e modifica as dinâmicas locais. Sua presença na Gerência de Educação poderia impulsionar uma outra etapa de diálogos com o território constituído com e a partir de um ator da própria comunidade a frente dos programas de educação do museu. Entretanto logo após o período da pandemia Oliveira se desligou do museu para avançar com seus projetos na Providência. A Escola do Olhar atualmente conta com uma nova gerência e programação que guarda relações com os processos inaugurais e promove novos fortalecendo frentes de ação com pessoas com deficiência, professores, crianças e jovens.

Figura 72 – Fabulações possíveis abertura da exposição Arte Democracia e Utopia – quem não luta tá morto (2018)



Fonte: Fonte: MAR – banco de imagens

Em 15/09/2018, o MAR inaugurou a exposição *Arte, democracia e utopia – quem não luta tá morto* cuja curadoria estava a cargo de Moacyr dos Anjos. Naquele momento vivíamos iniciava-se um período duro no campo político e social com a eleição de um presidente de extrema direita e o violento com o assassinato da vereadora do Rio de Janeiro Marielle Franco (uma mulher negra e periférica que exercia seu primeiro mandato na política). O cenário era também de crise econômica para o Museu sob a gestão de uma prefeitura que se referia a ida da

exposição *Queermuseu*<sup>107</sup> cuja pauta principal envolvia a comunidade e a cultura Queer como “no MAR só que for no fundo do mar”<sup>108</sup>. *Arte, democracia e utopia*, trazia como subtítulo uma frase convocatória dos movimentos sociais de direito à moradia “quem não luta tá morto”, que segundo o texto de divulgação da exposição, era “gritada por muitas e muitos dos que teimam em construir, em estado de constante disputa, lugares e tempos mais generosos e inclusivos”<sup>109</sup>. Na exposição a obra *Faça você mesmo: território liberdade* (1968) de Antonio Dias (1944-2018) demarca um espaço de criação, invenção, ocupação e experimentação. É um lugar de possibilidades aberto para a agência dos sujeitos que sugere o “quanto é grande o território que você é capaz de pensar”<sup>110</sup>. Esse território foi ocupado por jovens dançarinos do Passinho que transformaram a obra na abertura da exposição numa pista de dança. O quanto é grande o território do museu que pode abrigar a agência dos públicos? Gosto de pensar que a resposta está na escavação e genealogia desses processos: se, em 2018 o passinho ocupa e opera o território liberdade de Antonio Dias dentro da exposição é porque em 2013 os jovens estudantes de duas escolas municipais cidade impuseram ao museu sua batalha de Passinho e, entre 2014 e 2015 trouxeram para os pilotis do museu suas batalhas de rima. Em 2024, seguindo uma linha de trabalho reforçada desde 2019 pela equipe do curador Marcelo Campos, o funk se tornou tema da principal exposição do museu *Funk: um grito de ousadia e liberdade* com curadoria dele, Amanda Bonan, Taísa Machado e Dom Filó implicando definitivamente o museu com as culturas urbanas. Seria importante reconhecer como se deu a participação e quais os desdobramentos dessa experiência na Escola do Olhar. Seguiu num diálogo com mútua articulação entre curadoria e educação?

---

<sup>107</sup> Sobre a exposição *Queermuseu* ver: Brulon, B. (2020). Museu queer e Museologia da bricolagem: o problema da diferença nos regimes museais. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 9 (17), 81–94. Disponível em < <https://doi.org/10.26512/museologia.v9i17.31594> > Acesso fev. 2024.

<sup>108</sup> “Saiu no jornal que vai ser no MAR. Só se for no fundo do mar”, rebate Marcelo Crivella, em um vídeo com tom de chacota, a possibilidade de a exposição *Queermuseu* ganhar uma temporada o Museu de Arte.” Disponível em: < <https://veja.abril.com.br/cultura/crivella-sobre-queermuseu-no-rio-so-se-for-no-a-fundo-do-mar> > Acesso fev. 2024.

<sup>109</sup> Texto de divulgação da mostra disponível em: < <https://museudeartedorio.org.br/programacao/arte-democracia-utopia-quem-nao-luta-ta-morto/> > Acesso fev. 2024.

<sup>110</sup> Vídeo documentário sobre Antonio Dias direção Roberto Cecato.

Figura 73 – Tia Lucia em frente a sua obra na abertura a exposição O Rio do Samba – resistência e reinvenção (2018)



Fonte: Fonte: MAR – banco de imagens

Em 01/02/2018 o MAR inaugurou a exposição *O Rio do Samba – resistência e reinvenção*, com curadoria de Clarissa Diniz (Gerente de Curadoria do MAR), Evandro Salles (então diretor cultural do MAR), Nei Lopes e Marcelo Campos (curadores convidados). O Rio do Samba substituiu a exposição *Dja Guatá Porã – o Rio de Janeiro indígena*<sup>111</sup> que contou com um inédito processo de construção colaborativa do projeto curatorial realizado em intrínseco diálogo com os povos indígenas presentes no estado do Rio de Janeiro (dentre os quais Guaranis, Pataxós, Puris e a comunidade multiétnica da Aldeia Maracanã e povos originários que vivem no contexto urbano). Havia, portanto, a expectativa que na exposição *O Rio do Samba* tal estratégia fosse novamente experimentada, ampliando assim, a construção em colaboração com os atores sociais que no Rio de Janeiro criaram e criam cotidianamente a potência do samba, ampliando assim as perspectivas de um fazer curatorial descentralizado. Entretanto, o que ocorreu foi a retomada de um programa curatorial pautado nas escolhas e pesquisas realizadas pela equipe curatorial sem a participação dos atores implicados. Dentre as escolhas da curadoria, Tia Lucia foi apontada por parte da equipe curatorial como artista convidada, instigada pela possibilidade de participação começou a levar para o MAR quase que cotidianamente

<sup>111</sup> Além dos estudos já citados anteriormente é importante nesse contexto ouvir a descrição que Sandra Benites uma das curadoras da exposição traz para a tradução do termo Dja Guatá Porã no vídeo de apresentação da mostra disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=HJcxYBLiDUE&t=307s> > Acesso fev. 2024.



desenhos, pinturas, bonecas e outros objetos produzidos por ela para subsidiar a escolha da curadoria – se a sala da Escola do Olhar era um ambiente imantado por sua presença com a possibilidade da exposição um imenso acervo é por ela depositado no museu. No embate sobre a participação de Tia Lucia na exposição surgiram divergências entre os curadores e a direção cultural que retomava a velha e obsoleta divisão entre “alta” e “baixa” cultura e foi surpreendente perceber a linha tênue entre avanços e retrocessos. Na exposição apenas um trabalho. Teríamos chegado aos limites da implicação com o fazer junto?

Mergulhar no mar de Tia Lúcia e, a partir dela, analisar as implicações e encruzilhadas para a qual seus gestos performáticos e intervenções nos conduziu foi sem dúvida um desses campos de tensão. Se por um lado é possível reconhecer como, pela sua presença, gestos e proposições foi possível estruturar parte do programa pedagógico da Escola do Olhar. Os princípios de ação do museu estavam em disputa. Para a direção, em 2018, Tia Lucia era uma senhora muito simpática que frequentava o museu, daí a reconhecer sua atuação como artista e como proponente era um salto muito grande a ser dado.

Quatro meses depois da abertura da exposição *Rio do Samba Tia Lucia* faleceu. O Programa Vizinhos do MAR fez dia 21 de outubro uma Conversa de Galeria com Vizinho Convidado em homenagem a Tia Lúcia. Ao final da conversa os participantes seguiram em cortejo até a Pedra do Sal<sup>112</sup>. Em novembro de 2018 o MAR realizou uma homenagem a multiartista com uma exposição *A Pequena África e o MAR de Tia Lúcia* na Biblioteca do museu. Parte do seu acervo ainda se encontra sobre a salvaguarda do MAR sem, no entanto, contar com a formalização de incorporação na coleção do museu. Outra parte já a integra, chegando por meio de doações do filho e de pessoas próximas a Tia Lúcia e moradoras da região portuária. Parte dessas obras tem participado de mostra do próprio museu e também de outras instituições como *A pequena África: o Rio que o samba inventou* em cartaz entre 28/10/2023 e 21/04/2024 no Instituto Moreira Sales (São Paulo) num núcleo dedicado as tias baianas da região portuária. O reconhecimento tardio do trabalho de Tia Lucia como artista parte integrante do acervo e que nos ajuda a coadunar com movimentos fundamentais de revisão da forma como a história da arte brasileira é contada e da urgência, em reconhecer artistas e práticas longamente negligenciadas pela retransmissão inercial do discurso canônico. Sem exagero, isso demonstra o quanto uma horizontalização institucional pautada pela abertura a performance recíproca

---

<sup>112</sup>Parte desse encontro pode ser visto nesse vídeo documentário que integrou a exposição *A Pequena África e o MAR de Tia Lúcia* inaugurada em 16 de novembro de 2018. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Lxrizwtsn08&t=138s> > Acesso fev. 2024.

reverbera efetivamente para o museu em si, para seus públicos, para a memória e fomento da cultura e sociedade com a qual estão compromissados. A quem deseje confirmar isso, uma simples consulta a historiografia da arte brasileira escrita nos últimos 30, 40 anos ilustra a emergência dessas *outras* agendas segundo *outras metodologias* da alteridade – a começar pelos *coautores*.

O acervo do retratista Tião embora esteja sob a salvaguarda do MAR, não integra a instituição – deveria integrar? Essa é uma pergunta fundamental cabe ao museu cuidar apenas dos seus acervos? Poderia o MAR diante desse documento histórico da memória da Providência colaborar para que esse conjunto fosse higienização, catalogação e integrasse ações de difusão e pesquisa. Poderia o museu aplicar nesse acervo os princípios básicos reconhecidos na sua origem pelo seu primeiro diretor cultural (coleccionar, preservar e comunicar)? E que no caso desse conjunto de imagens é tão urgente pois poderia reverberar em novas implicações acerca da história e memória do Morro da Providência. Seria essa uma possibilidade para o Programa Vizinhos do MAR nos 10 anos do museu, “ser a ponta de lança” não de um programa de reformas urbanas, mas de luta por direito a moradias dignas e a memória da comunidade. Aline Mendes, responsável por evitar que o acervo de Tião fosse para o lixo recentemente, solicitou a equipe de museologia do MAR a devolução do conjunto de fotografias entendendo que será necessário prospectar outros parceiros para avançar nas ações de salvaguarda e difusão da memória do retratista Tião. Em diálogo com a museóloga-chefe do MAR, Andrea Zabrieszsch Santos (janeiro 2024) ela pontuou que questões relacionadas a documentação e propriedade do acervo são fatores dificultadores para o tratamento e difusão. Esbarramos aqui como também no caso do Projeto Morrinho com uma instigante discussão sobre documentação museológica que também podem impulsionar o prosseguimento dessa pesquisa.

É importante pensar na presença das obras de Tia Lucia, do retratista Tião e mesmo do projeto *Morrinho no MAR*, ali protagonizadas a partir de práticas de enunciação independentes dos filtros de uma antropologia ou etnografia convencionais (durante décadas um quase “vício” de tratamento das artes não-ocidentais), empregadas de maneira enrijecida por algumas instituições (cujos rastros ainda permaneciam até em exposições relativamente recentes, como *Arte da África*, abrigada no CCBB-RJ em 2003). Todas elas *tinham objetos*, mas *eram performadas por pessoas* (a comunidade, Tia Lúcia em seu manto rezando no pavilhão de exposições, as histórias de quem conheceu Tião: tudo isso **habita** a exposição), dissolvendo a fronteira entre cultura, trazendo novos desafios para todos os vértices que formam a encruzilhada posta para a *comunidade museu*.

Para além de uma assimilação que acomode os acervos às narrativas tradicionais, é imperativo que essas presenças instituam também agência nos modos de fazer e pensar programas educativos e curatoriais que estejam atentos ao exercício de uma museologia de fronteira capaz que se reconhecer no local de trânsito e intercâmbios (uma fronteira que seja um lugar de partilha não de barreiras, muros e grades) que esteja aberta a essas encruzilhadas.

Vou deixando a minha terra  
O lugar onde eu nasci  
vou pra um lugar estranho  
Se não fosse esse MAR, estaria em outro mar. Mas o MAR é uma  
força para todos. Não só para mim, mas por muita alegria que ele  
está dando a milhares de pessoas que entram dentro dele. Este é o  
meu forte. É um museu de amor que recebe todos eles com sua luta.  
Toda vez que eu entro neste lugar, eu sinto e digo: “Entrei na união,  
forte.  
De manhã bem cedinho  
vejo a manhã do sol  
é bonito essa terra que eu vou.  
Tia Lúcia – 4 anos MAR depoimento<sup>113</sup>



Fonte: MAR – banco de imagens

<sup>113</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=mEXuaVYAdHM> > Acesso jan. 2024.

## **REFERÊNCIAS**

## REFERÊNCIAS

Albuquerque, Igor. Amador e Jr. Segurança Ltda. **35 Bienal de São Paulo**. Disponível em: <<https://35.bienal.org.br/participante/amador-e-jr-seguranca-patrimonial-ltda/>>. Acesso out. 2023.

A HISTÓRIA e a cena do passinho. **Blog Companhia das Letras**, 19/08/2021. Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/BlogPost/6097/a-historia-e-a-cena-do-passinho>>. Acesso jan. 2024.

**ATLAS da Violência** (coordenadores: Daniel Cerqueira; Samira Bueno). Brasília: Ipea; FBSP, 2023. Disponível em: <<https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/publicacoes/250/atlas-da-violencia-2023>>. Acesso jan. 2024.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeiras. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **Incidentes**. Tradução Mário Laranjeiras. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas vol. 1. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Obras Escolhidas vol. 2. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BENTES, Ivana. TV Morrinho: vida-linguagem. Catálogo. **TV Morrinho 2001-2012**. Brazilian Endowment for the Arts, New York. Nova Iorque, New School University, setembro de 2012. Disponível em <<https://pt.scribd.com/doc/215939977/TV-MORRINHO-2001-2012>>. Acesso jul. 2023.

BOURDIEU, Pierre. Cap. II: Introdução a uma Sociologia Reflexiva. In: BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012, p.17-58.

\_\_\_\_\_; DARBEL, Alain. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seus públicos**. Tradução Guilherme João Teixeira de Freitas. São Paulo: EDUSP; ZOUK, 2003.

BRAZ, Ivo André. O que exatamente torna os museus de hoje tão diferentes, tão atraentes? **MIDAS [Online]**, 6 ed., 2016. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/midas/952>; DOI: <https://doi.org/10.4000/midas.952>>. Acesso jul. 2023.

BRULON, Bruno. O Museu Integral-Integrado: que descolonização para os museus da América Latina? **Conferência ICOM Chile**, 5 de outubro de 2020. Disponível em: <<https://www.icom.org.br/?p=2081>>. Acesso dez. 2023.

\_\_\_\_\_. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para repensar os museus. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, Nova Série, vol. 28, 2020, p. 1-30. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/anaismp/a/KXPYHFZfFNqtGd9by39qRcr/?lang=pt>>. Acesso jan. 2024.

\_\_\_\_\_: PEIXINHO, Lia Fernandes. Museologia experimental de imagens insubordinadas: a coleção fotográfica de Luiz Claudio da Silva no Museu das Remoções. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, Nova Série, vol. 30, 2022, p. 1-32. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/195831/189133>> Acesso nov. 2023.

\_\_\_\_\_. Museums and their borders: teaching and learning from experimental museology. 3. **Decolonising Museology – Decolonising the Curriculum** **Descolonizar el currículo**. Study Serie3. International committee for Museology – ICOM, Paris, 2022, p. 45-57. Disponível em: <[https://icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2022/03/2022\\_Decolonising\\_Museology\\_3.pdf](https://icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2022/03/2022_Decolonising_Museology_3.pdf)> Acesso jan. 2024.

\_\_\_\_\_. Museus, patrimônios e experiência criadora: ensaio sobre as bases da museologia experimental. In: MAGALHÃES, Fernando; COSTA, LUCIANA MAGALHAES, Fernando; FERREIRA, Luciana da Costa (coord.). **Museologia e Patrimônio**. Leiria: Ipleiria, nov. 2019, vol.1, p. 199-231. Disponível em: <[https://www.ipleiria.pt/eseecs/wp-content/uploads/sites/15/2019/12/museologiapatrimonio\\_volume-1.pdf](https://www.ipleiria.pt/eseecs/wp-content/uploads/sites/15/2019/12/museologiapatrimonio_volume-1.pdf)>. Acesso abr. 2022.

CAMARGOS, Bruna. Tia Lúcia. In: **O olhar dos vizinhos no jornal da zona**. 1 ed. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio, abril, 2018.

\_\_\_\_\_. **A pequena África e o MAR de Tia Lúcia**. Catálogo exposição [curadoria Bruna Camargos e Izabela Pucu]. Museu de Arte do Rio, 2019. Disponível em: <[https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2020/05/miolo\\_catalogo\\_tia\\_lucia\\_190919.pdf](https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2020/05/miolo_catalogo_tia_lucia_190919.pdf)>. Acesso jan. 2024.

CARDOSO, Rafael; DINIZ, Clarissa. **Do Valongo à favela: imaginário e periferia**. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2015.

CLIFFORD, James. Museu como zona de contato. HONORATO, Cayo, MORAES, Diogo de ed. **Periódico Permanente**. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza e Valquíria Prates. Fórum Permanente, n. 6, fev., 2016. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/museus-como-zonas-de-contato-j-clifford>>. Acesso set. 2020.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano 1: artes de fazer**. Traduzido de Ephraim Ferreira Lopes. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAGAS, Mário. Há uma gota de sangue em casa museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 13, n 13, Universidade Lusófona, Lisboa, 1999. Disponível em: <<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/30>>. Acesso mai. 2023.

CHOAY, Françoise. Cap. III. In: \_\_\_\_\_ **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade/ UNESP, 2001.p. 95-123.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O rap brasileiro e os Racionais MC's. In: **Simposio Internacional do adolescente**, 1., 2005, São Paulo. Disponível em: <[http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=MSC0000000082005000100010&lng=en&nrm=abn](http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000082005000100010&lng=en&nrm=abn)>. Acesso jan. 2024.

CYPRIANO, Fabio; CANÔNICO, Marco Aurélio. Leia a íntegra da entrevista com Paulo Herkenhoff, diretor do Museu de Arte do Rio. **Folha de São Paulo**, 28/12/2013. Disponível em: <<https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/02/1237631-leia-a-integrada-entrevista-com-paulo-herkenhoff-diretor-do-museu-de-arte-do-rio.shtml>>. Acesso dez. 2023.

DESVALLÉES, André & MAIRESSE, François (eds.). **Conceitos Chave da Museologia**. Trad. Bruno Brulon Soares; Marília Xavier Cury. São Paulo: ICOM-BR,

2013.

DÍAZ, José Alberto Romaña e MUNHOZ, Angélica Vier. Mediação e aprendizagem num espaço poroso: tibuns com/no MAR (Museu de Arte do Rio). **Revista Eletrônica de Educação**, [S. l.], v. 14, p. e3114050, 2020. DOI: 10.14244/198271993114. Disponível em: <<https://www.reveduc.ufscar.br/index.php/reveduc/article/view/3114>>. Acesso em: jun. 2023.

DINIZ, Clarissa; FIRMEZA, Yuri. A musealização dos escombros: Turvações Estratigráficas entre o saque e a ruína. **Museologia & Interdisciplinaridade**, [S. l.], v. 9, n. 18, p. 281–300, 2020. DOI: 10.26512/museologia.v9i18.34968. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/34968>>. Acesso em: dez. 2023.

DORNELES, Dandara Rodrigues. Palavras Germinantes – Entrevista com Nego Bispo. **Identidade**, São Leopoldo, v.26, n 1 e 2, p.14-26, jan/dez, 2021. Disponível em <<http://revistas.est.edu.br/index.php/identidade>>. Acesso mai. 2023.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. BATTCOOK, Gregory. **A nova arte**. Tradução de Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 71-74

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.

EVARISTO, Conceição – “A escrivência serve também para as pessoas pensarem”. Entrevista por Tayrine Santana e Alecsandra Zapparoli, **Site Itaucultural** 9 nov. 2020. Disponível em: <<https://www.itausocial.org.br/noticias/conceicao-evaristo-a-escrivencia-serve-tambem-para-as-pessoas-pensarem/>>. Acesso abr. 2023.

FIALHO, Vania Malagutti. Hip Hop: conceito e história. Disponível em: <[http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Fialho-Hip\\_Hop](http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Fialho-Hip_Hop)>. Acesso jan. 2024.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 2005

\_\_\_\_\_. **Conscientização: Teoria e prática da libertação**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1980.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia da Esperança**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020

FLUSSER, Vilém. **A dúvida**. São Paulo, Annablume, 2011.



GERALDO, Sheila Cabo. Heitor dos Prazeres: A imensa riqueza e a instauração da arte. **Modos: Revista de História da Arte**. Campinas, SP, v. 5, n 1, p-54-73.

Disponível em:

<<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/download/8664022/25864/92205>>. Acesso jan. 2024.

GOUVEIA, Inês. Waldisa Rússio: museologia e política nos anos 1980. Anais do Museu Paulista. **Estudos de cultura material / Dossiê Democracia, Patrimônio e Direitos: a década de 1980 em perspectiva**. São Paulo: Museu Paulista, vol. 28, 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1982-02672020v28d2e58>>. Acesso abr. 2022.

GUIMARAES, Alexandre Henrique Monteiro. **A revolução artística do Morrinho**: cartografia, sincretismo e intertextualidade de uma poética singular do cotidiano-favela. 395 f. Tese (doutorado em Artes) Instituto de Artes, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <<https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/7347>>. Acesso abr. 2023.

GUIMARÃES, Luis Carlos da Silva. **Isso vai transformar o Rio**: reflexão sobre o processo de criação do Museu de Arte do Rio - MAR. 192 f. Dissertação (mestrado em Artes) Instituto de Artes, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2019.

GUEDES, L.; FREIRE, J. R. B. CURADORIAS COMPARTILHADAS EM EXPOSIÇÕES INDÍGENAS: O CASO DE “DJA GUATA PORÃ” NO MUSEU DE ARTE DO RIO. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 89, 2020. DOI: 10.22456/1982-6524.102817. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/EspacoAmerindio/article/view/102817>>. Acesso fev. 2024.

HARTMAN, S. Vênus em dois atos. **Revista Eco-Pós**, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i3.27640. Disponível em: <[https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/27640](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640)>. Acesso em: fev. 2024.

HERÁCLITO, Ayrson. Bori performance-art: oferenda à cabeça. **Blogspot Ayrson Heráclito**, 2009. Disponível em <<https://ayrsonheraclitoart.blogspot.com/2009/09/bori-performance-art-oferenda-cabeça.html> >. Acesso jan. 2024.

HERKENHOFF, Paulo [Entrevista]. Museu de Arte do Rio é inaugurado. **Tribuna do Norte**, 28 fev. 2013. Disponível em: <<https://tribunadonorte.com.br/viver/museu-de->

arte-do-rio-e-inaugurado/>. Acesso jan. 2024.

\_\_\_\_\_. Depoimento sobre o projeto do MAR replicado em documentos de apresentação da instituição pré-abertura inserido em apresentação para professores da rede municipal de educação da cidade do Rio de Janeiro, setembro 2012. **Arquivo Gerência de Educação Escola do Olhar**.

HONORATO, Cayo. Mediação na arte contemporânea: posições entre sistemas e valores adversos. **Marcelina**, São Paulo, ano 3, v.3, p.52-68, segundo semestre de 2009. Disponível em: < [https://desarquivo.org/sites/default/files/marcelina\\_03.pdf](https://desarquivo.org/sites/default/files/marcelina_03.pdf)> Acesso mai. 2023.

\_\_\_\_\_. Arte para o público: comédia ou tragédia da mediação. In: Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2011, Rio de Janeiro. **Anais.**, Rio de Janeiro: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2011, p.338-35. Disponível em: <[http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/ceav/cayo\\_honorato.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/ceav/cayo_honorato.pdf)>. Acesso ago. 2023.

\_\_\_\_\_. Mediação e democracia cultural, 2013a. Texto comissionado pelo Centro de Pesquisa e Formação do **Sesc São Paulo**, p.1-11. Disponível em: <[https://issuu.com/centrodepesquisaeformacao/docs/media\\_\\_\\_\\_o\\_e\\_democracia\\_cultural](https://issuu.com/centrodepesquisaeformacao/docs/media____o_e_democracia_cultural)>. Acesso set 2023.

\_\_\_\_\_. Dos públicos no plural a uma pluralidade das concepções de públicos. 2013b, p.1-17. **Sesc São Paulo**. Disponível em:<[https://issuu.com/centrodepesquisaeformacao/docs/dos\\_p\\_blicos\\_no\\_plural\\_a\\_uma\\_plura](https://issuu.com/centrodepesquisaeformacao/docs/dos_p_blicos_no_plural_a_uma_plura)>. Acesso out. 2023.

\_\_\_\_\_; PINTO, Viviane (org.). **Mediação cultural documentária**. Brasília, DF: Simpoiese Projetos Culturais; Tuía Arte e Produção, 2023.

ICOM. **Mesa-redonda de Santiago do Chile (1972)**. Disponível em: <<https://www.revistamuseu.com.br/site/br/legislacao/museologia/3-1972-icom-mesa-redonda-de-santiago-do-chile.html>>. Acesso jan. 2024.

\_\_\_\_\_. Declaração de Quebec (1984). **Princípios de Base de uma Nova Museologia**. Disponível em: <<https://www.revistamuseu.com.br/site/br/legislacao/museologia/4894-1984-declaracao-de-quebec.html>>. Acesso jan. 2024.

\_\_\_\_\_. **Definição de Museu.** Disponível em:

<<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>>. Acesso jun. 2023.

ÍNDIO DO BRASIL, Cristina. Obra de Tarsila do Amaral chega ao futuro Museu de Arte do Rio. **G1**, Rio de Janeiro, 19/02/2013. Disponível em: <[https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2013/02/obra-de-tarsila-do-amaral-chega-ao-futuro-museu-de-arte-do-rio.html?fbclid=IwAR1j7KYuHHooJEkiX\\_Jnspd\\_FBVsugfhDC-9yq1fznED3Xiqp4NDlwV9sFk](https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2013/02/obra-de-tarsila-do-amaral-chega-ao-futuro-museu-de-arte-do-rio.html?fbclid=IwAR1j7KYuHHooJEkiX_Jnspd_FBVsugfhDC-9yq1fznED3Xiqp4NDlwV9sFk)>. Acesso nov. 2023.

IPHAN. **Cais do Valongo – Rio de Janeiro.** Disponível em:

<<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1605/>>. Acesso dez 2023.

IPHAN. **Dossiê 14 – Frevo.** Coord. Yêda Barbosa. Brasília, DF: Iphan, 2016.

Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/publicacoes/lista?categoria=&busca=Frevo>>. Acesso dez. 2023.

JULIÃO, Letícia. Apontamentos Sobre a História do Museu. **Caderno de Diretrizes Museológicas.** Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2001, p. 17-30. <[https://www.sisemsp.org.br/blog/wp-content/uploads/2015/04/Caderno\\_Diretrizes\\_I-Completo-1.pdf](https://www.sisemsp.org.br/blog/wp-content/uploads/2015/04/Caderno_Diretrizes_I-Completo-1.pdf)>. Acesso dez 2023.

LAFORTUNE, Jean-Marie. De la médiation à la médiacion: le double jeu du pouvoir culturel en Animation. **Lien social et Politiques**, Quebec, Numéro 60, automne 2008, p.49–60 Disponível em <[https://id.erudit.org/iderudit/019445a\\_r](https://id.erudit.org/iderudit/019445a_r)>. Acesso jul. 2023.

MELO, Janaina (org.). **Escola do Olhar: práticas educativas do Museu de Arte do Rio 2013-2015: Seminário Sustentabilidade, Educação e Arte.** Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2015.

LOPES, Yara. “Histórias do Morro e do MAR.” CDURP - Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro. **Porto Maravilha**, 26 de setembro de 2012. <<https://portomaravilha.com.br/noticiasdetalhe/4093-historias-do-morro-e-do-mar>>. Acesso jun. 2022.

MAIRESSE, François. La Notion de Public. In: **Symposium Museology and Audience. ICOM/ ICOFOM. ICOFOM STUDY SERIES – ISS 35.** Munich, Germany: Museums Pädagogisches Zentrum, 2005, p.7-25.

MARTINS, Fernanda. Hip Hop: um olhar emancipatório sobre a educação em museus.

**Edição Especial da Revista Desvio – PLURIS.** Ano 6 | n.1, Março, 2021. Disponível em: <<https://revistadesvio.eba.ufrj.br/category/revista/>>. Acesso jan. 2024.

MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar.** Poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

\_\_\_\_\_. **Afrografias da memória.** O Reinado do Rosário no Jatobá. 2 ed. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021.

MARTINS, Sérgio Bruno. O MAR de cima a baixo. **Blog Instituto Moreira Salles**, 7 de abril de 2013. <<https://blogdoims.com.br/o-mar-de-cima-a-baixo-por-sergio-bruno-martins.>>. Acesso jul. 2023.

MESQUITA, André. Escuta. In: RIBAS, Cristina (ed.). **Vocabulário Político para processos estéticos.** Rio de Janeiro: Capacete, p. 135-138, 2014. Disponível em: <<https://vocabpol.cristinaribas.org/wp-content/uploads/2015/02/vocabpol-20150204.pdf>>. Acesso jul. 2023.

MIRAGAYA, Luciana Gondim Cruz. **Vizinhos do MAR: trajetórias de Memória e resistência.** Dissertação (mestrado), Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. Orientadora Ynaê Lopes dos Santos. Rio de Janeiro, 2019. <<https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/27675>>. Acesso jun. 2022.

MIRANDA, Ana Carolina Freire Accorsi. Coletivos de arte: a *artificalização* da criação de coletivos nos anos 2000. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens Instituto de Artes e Design: UFJF**, NAVA – Dossiê: v. 1, n. 2 janeiro-junho, 2016 p. 331-352. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/download/32284/21374>>. Acesso out. 2023.

MONTERO, Javier R. Experiencias de mediación crítica y trabajo en red en museos: de las políticas de acceso a las políticas en red. **Revistas Museos**, v. 31, p. 76-87, 2012. Disponível em <[MONTERO,%20Rodrigo%20Experiencias\\_de\\_mediacion\\_critica\\_y\\_trab.pdf](#)>. Acesso jul. 2023.

MORAES, Frederico. Catálogo comemorativo aos 30 anos do evento do corpo à terra e da exposição Objeto e Participação. **Catálogo exposição.** Belo Horizonte: Galeria Itaucultural, 2001.

MORAES, Diogo de. **Públicos em emergência**: modos de usar ofertas institucionais e práticas artísticas. 264 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-06022018-085423/pt-br.php>>. Acesso: fev. 2023.

MÖRSCH, Carmen. Numa encruzilhada de quatro discursos Mediação e educação na documenta 12: entre Afirmação, Reprodução, Desconstrução e Transformação. In: HONORATO, Cayo, MORAES, Diogo de ed. **Periódico Permanente**. Tradução de Mônica Hoff. Fórum Permanente, n. 6, fev., 2016. <[forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/numa-encruzilhada-de-quatro-discursos-1-mediacao-e-educacao-na-documenta-12-entre-afirmacao-reproducao-desconstrucao-e-transformacao-2](http://forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/numa-encruzilhada-de-quatro-discursos-1-mediacao-e-educacao-na-documenta-12-entre-afirmacao-reproducao-desconstrucao-e-transformacao-2)>. Acesso jan. 2024.

NEIRA, Marcos. A brincadeira é livre! **Carta Fundamental**, n.60, agosto 2014. Disponível em <<https://www.cartacapital.com.br/educacao/a-brincadeira-%E2%80%A8e-livre/>>. Acesso abr. 2023.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLIVEIRA, Clarissa Bastos de. **Museu, Vizinhança e Musealização**. Um estudo dos programas café com vizinhos e conversa de galeria especial - vizinho convidado no Museu de Arte do Rio (MAR). 155 f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio), Escola de Museologia, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <[www.unirio.br/ppg-pmus/clarissa\\_bastos\\_oliveira.pdf](http://www.unirio.br/ppg-pmus/clarissa_bastos_oliveira.pdf)> Acesso nov. 2023.

OLIVEIRA, Hugo. **Vem ni mim que eu sou passinho: a dança passinho foda na confluência entre redes sociais, arte e cidade**. Rio de Janeiro: 2ml design; Michele Rossi, 2021.

PAIVA, Stella Fontes. **Espaço pilotis do MAR e a formação de públicos da instituição**. 79 f. Monografia (Pós-graduação em gestão cultural) – Universidade Cândido Mendes, Programa de Estudos Culturais e Sociais, 2021.

PEREIRA, Júlio Cesar Medeiros da Silva. As duas evidências: as implicações acerca da redescoberta do cemitério dos Pretos Novos. **Revista do AGCRJ**, n.8, 2014, p.331-343. Disponível em: <[http://wpro.rio.rj.gov.br/revistaagcrj/wp-content/uploads/2016/11/e08\\_a20.pdf](http://wpro.rio.rj.gov.br/revistaagcrj/wp-content/uploads/2016/11/e08_a20.pdf)>. Acesso jan. 2024.

POULOT, Dominique. **Museu e Museologia**. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. Disponível em: <<http://www.edufrn.ufrn.br/bitstream/123456789/700/1/A%20MUSEOLOGIA.%20Museu%20e%20museologia.%20POULOT%2C%20Dominique.%202009.pdf>>. Acesso abr. 2023.

PORTO MARAVILHA. **Estudos Técnicos III Caracterização do empreendimento**. Operação Urbana Consorciada da Região do Porto do Rio. Disponível em <<https://portomaravilha.com.br/conteudo/estudos/impacto-a-vizinhaca/III.%20Caracterizacao%20do%20Empreendimento.pdf>>. Acesso mai. 2023.

RANCIÈRE, Jacques. Os riscos da razão. A luta de classes não é moderna. Entrevista. **Jornal Folha de São Paulo** 10/09/1995. <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/9/10/mais/4.html>>. Acesso jan. 2024.

\_\_\_\_\_. **O Mestre ignorante: 5 Lições Sobre A Emancipação Intelectual**. Traduzido por Lilian do Valle. Autêntica. Belo Horizonte. 2002.

\_\_\_\_\_. **Aux Bords du Politique**. Paris: Folio, 2003.

\_\_\_\_\_. **A Partilha do Sensível: Estética e Política**. Tradução de Mônica Costa Netto. 1ª ed. São Paulo: EXO Experimental org: Editora 34, 2005.

REDES da Mare; OBSERVATÓRIO de Favelas. **Guia de ruas da Maré 2014**. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <[https://www.redesdamare.org.br/media/downloads/arquivos/Guia\\_RuasMare2014.pdf](https://www.redesdamare.org.br/media/downloads/arquivos/Guia_RuasMare2014.pdf)>. Acesso em jul. 2023.

\_\_\_\_\_. Arte, cultura, memórias e identidades – **Núcleo de memória e identidades da Maré (NUMIM)**. Disponível em <<https://www.redesdamare.org.br/br/info/50/nucleo-de-memoria-e-identidades-da-mare-numim>>. Acesso jan. 2024.

RELATÓRIO de gestão – **Museu de Arte do Rio** (2013). Disponível em: <<https://assets-global.website-files.com/635bf71213f8600bb7d935ef/637638a86fa>>. Acesso em: dez 2023.

SANT'ANNA, Sabrina Pacharro. Museus e cidade: o caso do MAR na Zona Portuária do Rio de Janeiro. **O público e o privado**. Rio de Janeiro, n. 22 Julho/Dezembro, p.31-56, 2013 Disponível em: <<https://revistas.uece.br/index.php/opublicoeoprivado/article/view/2575/2019>>. Acesso

abr. 2023.

SANTOS, Lídia. Vivendo (ainda) da adversidade ou como a arte do morro chegou a Bienal de Veneza. **Revista USP**, São Paulo, n.75, p. 166-181, setembro/novembro 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br>> Acesso abr. 2023.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SERQUEIRA, Alexandre. **Meu mundo teu**. Folder exposição. Museu de Arte do Rio: 2016.

\_\_\_\_\_. Constelação de Tião. Disponível em: <<http://www.alexandresequiera.com/?trabalhos=constelacao-de-tiao-l-2016#5>>. Acesso jan. 2024.

SOUZA e SILVA, Eliane. Contra violência policial, favelas processar estado do Rio. Boletim. Disponível em: <<https://www.redesdamare.org.br/br/artigo/162/contraviolencia-policial-favelas-processam-estado-do-rio>>. Acesso jul. 2023.

SOUZA e SILVA, Jailson. Precário. In: NÓBREGA, Edson Diniz. **Memória e identidade dos moradores de Nova Holanda**. Rio de Janeiro: Redes da Maré, 2012, p. 4-7. Disponível em: <[https://www.redesdamare.org.br/br/publicacoes?artigo\\_tipo\\_id=7](https://www.redesdamare.org.br/br/publicacoes?artigo_tipo_id=7)>. Acesso jul. 2023.

STRECKER, Marión. Parangolé em Opinião 65. s. d. **Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**. Disponível em: <<https://bityli.com/SXsm3>>. Acesso out. 2023.

VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta**. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

VIEIRA, Mariane A. do Nascimento. Dja Guata Porã: o rio indígena que desaguou no MAR. **Horizontes Antropológicos**, Volume: 25, Número: 53, Publicado: 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-71832019000100009>>. Acesso jan. 2024.

YUDICE, George. Museu Molecular e Desenvolvimento Cultural. In: José Nascimento Junior (org.). **Economia de Museus. Brasília**, MinC/IBRAM, 2010.

\_\_\_\_\_. O MAR: o museu que escapa a gente. In: BARON, Lia; CARNEIRO e Juliana (org.). **Viver de cultura**. 1 ed. Niterói: Prefeitura de Niterói, 2023.

SHEINER, Tereza. Museologia e Pesquisa: perspectivas na atualidade. In: GRANATO, Marcus e SANTOS, Cláudia Penha (org.). **Museus Instituições de Pesquisa**. Rio de Janeiro: MAST, 2005, p-85-102. Disponível em <[http://livroaberto.ibict.br/bitstream/1/940/1/mast\\_colloquia\\_7.pdf](http://livroaberto.ibict.br/bitstream/1/940/1/mast_colloquia_7.pdf)>. Acesso abr. 2023.

SHEIKH, SIMON. Instituinto a instituição. Publicado originalmente em **Performing the Institution(al)** - volume 2, 2012 pela Kunsthalle Lissabon. Disponível em: <<https://desarquivo.org/node/1624>>. Acesso abr. 2022.

ZUNTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira/Suely Fenerich. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Maria Lucia Diniz Pochat; Maria Ines de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

#### **Vídeos:**

**4 anos MAR – Depoimento de Hugo Oliveira**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Wp065MrBOPo>>. Acesso jan. 2024.

**4 anos MAR – Depoimento Tia Lúcia**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mEXuaVYAdHM>>. Acesso: jan. 2024.

**A conversa de galeria com vizinho convidado exposição “Ao amor do público” 20/03/2016**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JtafdT5MJN0>>. Acesso jan. 2024.

**Bases do Passinho, tutorial com Hugo Oliveira**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hGYZ9PEy5Xc>>. Acesso fev 2024.

**BATALHA do Conhecimento (2014)**. Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PxjWbOXFyVw>>. Acesso dez. 2023.

**BATALHA do Frevo com o Passinho (2014)**. Vídeo Luiz Guilherme Guerreiro @PaulistaFilmes Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1D9x3jDRI9E>>. Acesso dez. 2023.

**Café da Manhã com Vizinhos homenagem a Lúcia Maria dos Santos – Tia Lúcia**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Lxrizwtsn08&t=137s>>. Acesso: jan. 2024.



CECATO, Roberto. **Território Liberdade: a arte de Antonio Dias**. Vídeo documentário 50 minutos sobre Antonio Dias. Disponível em: <<https://www.robertocecato.com/video-c17xh>>. Acesso fev. 2024.

**Conversa de Galeria: Meu mundo teu – Alexandre Serqueira**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ta-uHL7Yrml>>. Acesso jan 2024.

**Making of: Meu mundo teu – Alexandre Serqueira**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=U1FVr9zPCng>>. Acesso jan. 2024

**MC Marechal Freestyle na Batalha do Conhecimento (2015)**. Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wS7dYwfs-r8>>. Acesso dez. 2023.

**ANEXOS**

## ANEXO 1

JAHEEM, Ricardo. **Bate-papo rede social** [2020]. Janaina Mércia Alves Melo. Hugo Oliveira e Ricardo Jaheen. Facebook (arquivo pessoal)

**Ricardo Jaheem** - Minha primeira visita, aí ao recém-inaugurado, MAR. O lugar tinha aquele cheiro de museu novo. Sabe aquele protocolo de museu? Então! Lá estava cheio disso. Silêncio! Não pode tocar! Fui com minha primeira turma, aquela que acabei ficando por três anos, a uma visita lá. Era uma turma do projeto Nenhuma Criança a Menos. Olha a responsabilidade: "Então, você vai dar aula para uma turma... A Nenhuma Criança a Menos". Aí o sonho de salvar todo mundo veio firme né. Na minha cabeça só vinha uma coisa: ninguém pode evadir! E essa era a missão, evidente que falhei... Sou professor e não o dono da vida das pessoas. As famílias se mudam, perdem seus empregos e as crianças tem a liberdade de trocar de escola. Mas, voltando a ida ao MAR. Chegamos por lá cheios de energia. Do Catumbi ao MAR são nem quinze minutos, mas todo repertório do funk da época foi esgotado. Às vezes eu gritava: opa! Esse não que tem palavrão. Foi com essa turma que aprendi a amar o funk. Infelizmente a dançar não. Eles tentaram me ensinar, mas acabavam rindo mais do que dando lição. Era o primeiro passeio desta turma em anos. E eu, sempre aceito esses desafios. Nessa época nosso projeto era o Passinho, todo lugar que a gente brotava tinha alguém treinando seu movimento: na hora da prova, na fila do recreio, na fila para falar com o enfermeiro, até na hora de alguma bronca eles estavam afinando seus passos... Contei com a grande ajuda do Hugo Oliveira que fazia as batalhas entre as escolas e trocava uma ideia sobre o potencial do funk em nossas vidas. E, lá no MAR, fizemos história, quebramos todos os protocolos e abrimos uma roda de passinho. Aquele espaço enorme do lobby [pilotis] do museu... Era um convite... As palmas começaram... A roda se formou e lá estava a galera riscando o chão. As outras escolas entraram na roda e o pessoal do museu? Observou, viu o potencial e adorou! As crianças saíram de lá felizes. Deve ter foto desse dia na galeria do museu. Assim, entre palmas, risadas e muita diversão, o museu virou palco para os alunos e criamos um tipo novo de exposição. Uma que vem da oportunidade de superar os limites do espaço e fazer da favela um lugar presente.

**Hugo Oliveira** - Ahhh meu amigo Ricardo, você não sabe como essa história marcou positivamente a instituição e minha vida. Em março, o MAR teve uma importante comemoração de 7 anos e a gerente de educação Janaina Melo, que estava a frente na época, trouxe esse relato da roda e da experiência na fala de abertura do evento, inclusive com fotos. Eu estava acompanhando e fiquei surpreso e emocionado, e segundo a Jana, essa foi uma das rupturas e transbordamento que os estudantes causaram, na lógica de museu, que friccionaram e auxiliaram na ampliação e projeção das propostas educativas museais. (Jana, é o que lembro da sua fala, pode me corrigir se eu estiver exagerando ou cometendo algum equívoco....).

**Janaina Melo** - Amigo, obrigado pela lembrança! A gente até imagina quais possíveis limites nossos trabalhos podem transpor e se conectar, mas eu confesso que esse eu não imaginava mesmo. Confesso que se eu tivesse um pouco mais de tempo eu me

dedicava a uma escrita da experiência, esse é um caso muito emblemático, quantas coisas necessárias serem compartilhadas nessas experiências de educação... Nossa!

**Hugo Oliveira** - De certo que educamos e fazemos projetos que relacionam as práticas educativas na/com a cidade, mas ver mais esses desdobramentos e resultados, depois de anos, é muito revelador e tem um significado muito importante, não só para minha pesquisa, mas pra minha existência como jovem de favela, educador e amante da cultura brasileira, sobretudo o Funk carioca.

**Janaina Melo** - Hugo e Ricardo que bom participar dessa conversa obrigada, obrigada! Ricardo esse foi um dos momentos pra mim mais importantes na construção do museu (naquela época ainda engatinhando na criação de seus próprios códigos e aprendendo demais com os públicos). MAR de Música e tantas outras iniciativas de ocupação dos pilotis do museu são desdobramentos do gesto dos seus alunos. A capa do primeiro livro da Escola do Olhar (um garoto de uniforme de ponta cabeça nos pilotis foi também de certa maneira uma homenagem aos alunos da Escola Ceará e Estados Unidos que fizeram do museu um lugar de passinho).

## ANEXO 2

AMADOR, Antonio. **Depoimento** [jan. 2024]. Entrevistadora: Janaina Mércia Alves Melo. Belo Horizonte, 2024. A entrevista concedida para a pesquisa sobre atuação como educador no MAR e seus desdobramentos em suas práticas como educador e artista, encontra-se na íntegra transcrita no apêndice A desta dissertação.

**Janaina Melo:** Você poderia falar um pouquinho sobre o seu percurso profissional até chegar no MAR?

**Antonio Amador:** Eu atualmente sou artista da performance, mas a minha formação é em pintura na UFRJ. Terminei a minha graduação no momento em que eu começo a trabalhar no MAR. Até a minha entrada no MAR não via uma perspectiva de arte educação, trabalhava em outros lugares restauração e assistência. Entrar no MAR me abriu a possibilidade de arte educação como processo correlato de arte educação. Tanto que nos primeiros meses que ouvia você, Kelly e Paulo falarem achava que isso não ia dar certo. Mas isso que quebra na formação, minha formação é tecnicista em relação com a pintura. Quando começo a me formar no MAR que entendo como uma escola de educação e artista é quando eu começo a perceber que a criação não está restrita ao universo da arte. Ela usa a criação como um dos seus aparatos, mas pensar em outras áreas a criação também está imbuída. Eu chego em março 2013 a 2014 como estagiário e foi fundamental: como artista educador. Retorno em 2015 como CLT e fico até 2017.

**Janaina Melo:** Ter atuado na Escola do Olhar contribuiu em que medida para sua atuação como educador e como artista?

**Antonio Amador:** Acho que a primeira coisa que tem que ser falada é a relação com trabalho, é fundamental isso na relação com arte quando você não é artista herdeiro e tem que fazer seus próprios recursos não tem renda, nome ou tempo. Quando me formei precisava arrumar um trabalho e ao mesmo tempo perdi toda a estrutura da universidade, estava sem ateliê e tive tempo de pintura reduzido. Os trabalhos ficaram menores e tive que trabalhar em outras coisas mais tempo. Toda essa complexidade é uma relação de privilégio trabalho/tempo. O que aprendi no MAR vendo as exposições e tempo de trabalho ou quanto de corpo que precisava estar no espaço. A partir daí tem relação entre a prática artística e o trabalho essa frase do Duchamp “o meu ateliê é meu chapéu”. Como eu poderia estar ali no MAR e desenvolver minha prática artística. Como o museu como processo de educação foi muito bonito e generoso com minha prática de criação imbricada com a parte de educação. Fui muito incentivado a exercer minha função específica, mas era incentivado e tinha espaço no qual poderia produzir e pensar processos formativos na prática artística e pessoal que poderia desenvolver. O grupo de trabalho que participava “Forma, imagem e palavra” tinha condição de incentivar que a prática de educação e artística uma poderia alimentar da outra, durante as reuniões e rotinas de trabalho: os processos de educação influenciam as práticas artísticas e as práticas artistas contribuem com os processos de educação.

Criava uma trama na qual você não entendia muito bem o que iniciou o que. Por exemplo, estava pensando um processo de visita ou um curso e tirava uma ideia para os processos de arte e quando estava pensando nos trabalhos artísticos que inspiraram ideias de educação. Por isso, penso no processo criativo como uma trama de desenvolvimento entre os processos artísticos e educativos que se misturavam. Pensando no Antonio de 2013 acho via fronteira entre as coisas. Em 2017 não tinha mais divisão entre os processos criativos do que se faz na arte e os processos criativos são infinitos.

**Janaina Melo:** Pensando na ativação dos corpos (a atenção no tempo para o seu trabalho) e dos estudantes durante a visita tem alguma experiência que te marcou?

**Antonio Amador:** Durante a visita sentia muito a relação do acesso, a pessoa se retraindo quando entrava no pavilhão de exposições achando que não estava no lugar dela. O nosso trabalho como mediador era muito fundamental: acolhimento e percepção, mas também trazer conforto de quebrar uma primeira barreira das pessoas que chegavam nas visitas educativas com público agendado das escolas. Essas visitas foram um dos locais que me marcaram muito, era um trabalho constante formativo. Lembro de uma visita que fazia em 2013 sobre memória na exposição do Yuri Firmeza e ficava durante a visita falando sobre memória e transformação da região portuária. Levava um papel celofane e segurava o papel, volta e meia passava o papel para uma pessoa e o papel ia passando de mão em mão e ao final da visita com todos esses toques como a transformação operava o papel e o transformava. E quando eu ia passar o papel para a primeira pessoa ela ficava um pouco constrangida com o papel, mas na medida que íamos andando com o grupo o corpo relaxava, dava uma corrida no pavilhão e falava mais alto. As pessoas iam relaxando. Acho que o papel do mediador é fundamental para fazer esse acolhimento não basta só da arte, arquitetura, estrutura física. A relação depende de uma condição humana, corpos e outros corpos semelhantes ao meu estarem nesse lugar e se não tiver corpos semelhantes eu sinto que isso é fundamental. E acho que é um museu que a cidade abraçou e isso é excepcional.

**Janaina Melo:** Quando você fala de corpos semelhantes? Está falando de corpos racializados e periféricos, correto?

**Antonio Amador:** Sim, mas não só, até na linguagem mesmo de acesso, tipo responder ao grupo: “qual é? Eu sou de Brás de Pina também. Não é só na relação etnoracial é na linguagem na fala que traz a semelhança.

**Janaina Melo:** Você opera com o corpo em estado de performance como sua atuação como educador contribuiu para essa prática?

**Antonio Amador:** Trabalhar com educação me formou para trabalhar com performance, a primeira coisa que eu levo do processo como educador e que implica muito na minha prática de arte é o processo de escuta. Quando você percebe que consegue articular a mediação e a escuta você não faz só com as pessoas mas também com os objetos, com o desenho por exemplo escutar até onde ele vai. Eu aprendi isso nos processos educativos - quando uma professora queria ir para uma exposição do Rio antigo e os alunos para uma exposição de vídeo. Como mediar isso?

Como lidar com os desejos, ansiedades frustrações e alegrias? Isso me informou muito nessa prática de performance. Quando estou em performante até que ponto consigo desenvolver uma prática de escuta. Essa palavra escuta que aprendi na educação, escuta ativa sabendo que nem tudo se diz com palavras, essa percepção infra-fino do corpo se fechar um pouco, ou do olhar mudar eu aprendi no museu. A escola do MAR me fez perceber essas sutilezas e eu uso muito nas conversas, de falar e saber mais.

**Janaina Melo:** No trabalho em Amador e Jr. o segurança é figura central quais são as implicações de trazer para sua prática a visibilidade desses corpos e agentes num museu?

**Antonio Amador:** A primeira coisa foi que a nossa escola de performance foi o museu, o trabalho CLT. Uma das coisas que todo mundo fala é o tempo da nossa performance, 8h muito tempo é muito tempo e fazem a relação com Marina Abramovic, mas a gente aprendeu a trabalhar o corpo no trabalho CLT fazendo isso. Essa prática do trabalho do corpo criou essa primeira ruptura, pensar como o espaço se desenvolve se deu na relação com o trabalho CLT e não numa relação com as artes visuais. A convivência no trabalho quando começamos a desenvolver “Amador e Jr” pensamos na relação simbólica de uma pessoa que trabalha de terno e gravata. Quando chegou num museu e tenho uma dúvida, o segurança é funcionário do museu, qual pessoa o público vai perguntar. Percebemos simbolicamente a figura do segurança e tem uma coisa também voltando com esse espaço de convivência: a gente como trabalhador trocava e trabalhava muito tempo com as pessoas no mesmo espaço e a rotina é muito próxima, tem semelhanças e convivência com: serviço gerais, segurança e monitores. O seu trabalho é vender o tempo e como construir estratégias pro tempo passar mais rápido. O bate papo rola entre os funcionários no espaço. Você percebe que tem pessoas e pessoas, uns gostam de falar mais, outros nem tanto. Essa coisa múltipla as pessoas são muito múltiplas, tem gente que gosta de trabalhar no museu, gente que não gosta, uns preferem trabalhar armados, outros não. Aí retoma novamente para a relação da “Amador e Jr.” é um ponto interessante que a gente volta a relação do simbólico, de estar vestido de segurança e terno. Pode parecer num primeiro momento que as performances são sobre segurança, mas as performances não são sobre segurança e trabalho, elas são sobre um sistema que tem diversos agentes e nós somos um dos agentes desse sistema - na performance fazemos uma prática artística e outros agentes desse sistema começam a performar com a gente. E são diversos agentes nessa relação: a curadoria, o público especializado ou não, outros trabalhadores e, chega um momento da performance, não é sobre isso: visibilidade ou invisibilidade, precarização também é claro! Mas chega um momento da performance que as pessoas falam: vou lá assistir sua performance e aí as pessoas começam a assistir e ficam lá trinta minutos e começam a se dar conta de como as pessoas começam a performar com a gente, a perceber as outras pessoas na relação com a gente. Exatamente porque está acontecendo e uma multiplicidade de relações das pessoas que começam a atuar conosco.

Pessoalmente eu aprendi no MAR em que momentos, como educador, eu precisava fazer certos jogos de cena para realizar o meu trabalho. Como eu começo a jogar e operar nesses gestos simples de cumprir o meu horário de trabalho. Lembro do RH

me chamar pra saber porque o meu ponto tinha aquele padrão e eu dizer que tinha autorização era um trabalho de arte, mas simplesmente estava cumprindo o meu contrato de trabalho. Como a “Amador e Jr” acho que gestos simples geram uma onda de desconforto e respostas.

Voltando a performance segurança, mediação e trabalho tem muito desse processo de escuta e tentar expor como é o funcionamento dos micro sistemas de exposições e como isso influenciou a gente. Situações que vivemos no nosso trabalho, geraram muitas performances. Situações que aconteceram no museu [MAR] viraram performance é como se o museu tivesse se tornado praticamente o nosso ateliê.

Priscilla Souza [educadora do MAR], uma vez perguntou pra gente: depois da realização das performances o que as instituições aprendem? E levamos essa pergunta no bolso, eu acho que a estrutura expositiva não está pensando na educação. Pensando em qualquer tipo de exposição em artes visuais, o que ela aprende com os dispositivos? E infelizmente normalmente não aprendem nada, a exposição **não** é um espaço para aprender, mas deveria ser.



### ANEXO 3

OLIVEIRA, Hugo. **Depoimento** [jan. 2024]. Entrevistadora: Janaina Mércia Alves Melo. Belo Horizonte, 2024. A entrevista concedida para a pesquisa sobre a relação de Hugo com o Passinho, a experiência como professor de curso na Escola do Olhar, vizinho morador da Providência e sua atuação como Gerente de Educação da Escola do Olhar, encontra-se na íntegra transcrita no apêndice A desta dissertação.

**Janaina Melo:** Você poderia falar um pouquinho sobre você e seu percurso profissional?

**Hugo Oliveira:** Eu sou cria da Providência, tenho 39 anos sou artista da dança gosto de me considerar assim por que a dança foi a minha primeira construção identitária mais consciência e depois foi agregando outras, sou formado em comunicação tenho mestrado e faço doutorado na Uerj e conduzo e faço a gestão da galeria providência que tem esse processo de intervenções artística e de educação. Temos um pré-vestibular e temos parceria com o SENAI para cursos de qualificação profissional com 80 alunos.

**Janaina Melo:** Como você chega no MAR?

**Hugo Oliveira:** Eu não chego no MAR o mar que chega em mim, eu já estava aqui eu sou cria da providência, então as obras de intervenção e qualificação esbarram na vida dos moradores que sempre estiveram aqui, meu pai é estivador meus avós são retirantes do nordeste meu pai é cria daqui. Num determinado momento eu descubro que a região portuária viria a ser a princesinha da cidade novos investimentos, eu tinha uma ideia porque colecionava cartões da telerj e tinha um cartão sobre um casarão na costa barros e minha mãe pai tio sempre falavam do valor histórico do morro, e as intervenções que tivemos do SMH. A Praça Mauá foi sempre um espaço muito comentado no morro seja pra se divertir e naquele momento não ia ter mais esse espaço de lazer ia ter um museu.

Eu lembro que foi pelo programa do Vizinhos que cheguei até o MAR, minto foi na oficina do Passinho com frevo eu me simpatizei mais, por uma dessas ocasiões a Bruna ou outro educador me convidou a ir para os vizinhos e eu comecei uma relação de criticidade primeiro entender a importância mesmo, depois entendo se eu fosse estar ali eu estava interessado em estar numa situação crítica. E a equipe que estava na época que a Bruna Camargo chamava de lidar com o contraditório sem que isso fosse para o pessoal.

Ai foi pro vizinho o que você pensar, eu fui convidado para fazer um vídeo institucional eu falo o que eu penso e o vídeo vai pro ar do jeito que eu falei. Ali eu entendi que as instituições são feitas por pessoas e para além do histórico institucional e colonial ali temos pessoas que também se posicionam criticamente.

Aí começou a surgir um espaço de confiança de relação para que eu pudesse me interessar em estar naquele espaço já que minha opinião era acolhida topei pensar em algumas coisas então.

Tem um ponto, em 2016, com a minha história com vocês eu fiz uma reunião um primeiro encontro no que era *Ball House* no Brasil o museu abriu espaço para o que era Ball do Rio porque tinham duas grandes influenciadoras da cena Paula Zaidan que

foi um percurso da dos vogues em Belo Horizonte a cena do *House e Ball* andavam juntas em Nova York. Por conta do debate que as propostas têm a cena do Brasil se divide o *House* pretos, mas máximas e as pautas LGBT que o *Ball* trazia. Outra pessoa presente Victória Devin conhecida como Bruxa cósmica, ela foi a *mother da house of cosmic*, temos o registro no museu.

Essa da história do vogue foi uma proposta minha acolhida por vocês, *Meu corpo Carioca*. Isso é uma parada importante tá chegando no Brasil e tem a ver com as coisas que faço cara preto evangélico e a minha identidade preta aparece por aqui. Bruna topou e fizemos esse encontro numa aula. Era um marco importante porque outras **peessoas** passaram a ver a Vic e a outra menina com força porque estavam no museu de arte do Rio.

Não se trata da oficina ofícios e saberes foi um encontro para discutir o *house* e o *vogue*. Um outro dado interessante, quando eu entrei no museu em 2018 até a minha entrada no museu o vídeo do passinho nos ofícios e saberes era o conteúdo mais acessado no site no museu.

O museu tinha capital intelectual e político para investir e a partir daí começa o nosso namoro meu com a instituição que tem uma simbiose na minha ação com o meu próprio território, eu era pouco conhecido era o neto do Senhor Ednaldo. Mas o meu potencializa indiretamente com mais legitimidade para atuar no território.

**Janaina Melo:** É legal porque é algo que escapa ao museu essa compreensão

**Hugo Oliveira:** exatamente o Paulo ter acolhido e estar sensibilizado e movido sobre a direção do Paulo trouxeram a discussão para dentro. Fazendo com que as pessoas pudessem ser ouvidas. Acho que isso é muito forte, aprendo muito com essa postura dele. O mar não era o causador das nossas feridas mas se somava ao que estava acontecendo indiretamente. A partir daí fui chamado para uma série de oportunidades que tinha com vizinhos que me deixava animado, tinha proposições e as coisas reverberaram dentro do museu tudo no seu tempo. Eu estou aqui falando com você, isso é um dado. Eu faço parte hoje do comitê gestor do cais do Valongo eu tive participações no museu que foram me alavancado até no lugar que estou que é de gestão uma briga para dentro do território. Na época a discussão era como empretecer os espaços, como fazemos isso de forma proporcional? Como fazer de fato um equipamento suburbano se os negros só estão na limpeza e não estão na gestão. Dá quase para fazer uma progressão cronológica no que eu fiz como foi e a minha fala com Marcelo Campos e Heloísa Buarque de Hollanda depois desse dia quando eu falo que estava fez em ser convidado para os 7 anos do museu mas a minha prospecção era que nos próximos sete anos tivéssemos uma conexão maior entre o museu e o território e quando a gente convidasse entender que o museu também estivesse dentro do território.

Tem uma coisa que me marca muito no que você fala é o que eu penso que não seja para as pessoas, mas com as pessoas.

**Janaina Melo:** Fale sobre a troca envolvendo Ricardo e as aulas de Passinho que chegam no MAR? Como você vê o Passinho nos processos de educação e criação da juventude carioca?

**Hugo Oliveira:** Se o que a gente produziu naquelas crianças em sala de aula não encontrasse um espaço de reverberação não teríamos alcançado a potência libertária.

Em 2012 eu começo a trabalhar num projeto Bairro educador da SME gestão da Claudia e estava acontecendo a implementação das escolas o amanhã 302 escolas no bairro do Catumbi, eu era o gestor de projetos de 4 escolas: Escola Estados Unidos, Catumbi, Leão 13, Canadá. Escola Estados Unidos era a única que tinha uma equipe que contava com uma psicóloga e assistente social. Por volta de abril ou maio de 2013 fui informado que precisaria atuar na Escola Estados Unidos que vinha passando por muitos problemas com uma turma específica que nenhuma professora aguentava a turma. A escola ia mudar mas seria importante intervir com alguma atividade, a professora era única e uma sala de alunos fora do ano e série pessoas com deficiência e uma estrutura muito rudimentar. naquela época estava terminando a graduação e meu tema de trabalho era o passinho e ali foi a oportunidade de aplicar o que eu estava pensando como comunicação visual. O favelês é uma língua, e o que acontecia entre a professor a os alunos era um ruído de comunicação a professora não entendia os alunos e os alunos não entendiam a professora. Aí entra o tio Hugo e diz vamos pensar o funk e o corpo em sala de aula, aí fiz um planejamento de atividades e apresentamos para a coordenação pedagógica da escola que topou e começo a fazer as intervenções em sala de aula. Recorte de jornal, divisão silábica dígrafo, usou mapa para. Quando entrei na sala com proposta de atividades pedagógicas.

Uma das propostas que eu tinha era a gente faz as atividades dentro de sala de aula, as atividades vão contar ponto usando o funk como potência. As aulas de dança tinham a importância das divisões de tempo matemática, geografia, corpo humano base do ensino comum por meio do funk. Um dos pontos que pensava era que o território precisava ser valorizado e os alunos tem o interesse em conhecer a escola do outro e como culminância todos os alunos que participaram da escola de funk e depois eu chamei de desafio do passinho acontecia na Escola Estados Unidos. O campeão ou campeões da batalha na Escola Estados Unidos a culminância ia levar esse cara pra outra escola para disputar a final numa outra escola, havia ali uma discussão de representação. Esse é um pouco do caldeirão que mexeu com o imaginário daquela turma. Num determinado momento eu tenho a surpresa da parceria com o prof. Ricardo chegando com uma turma se não me engano é a primeira experiência dele e se encontra comigo e começamos a fazer um trabalho mais potente. A turma era muito difícil e o Ricardo um amorzão com as crianças, até para manter a turma disciplinada ele me usava se vocês não se comportarem o Hugo não vai vir fazer a atividade e vice versa eu também falava se o não se comportarem a escola vai cortar o trabalho.

O passinho estava no auge saiu no jornal o trabalho apareceu a ong que trabalhava me apoio o desafio do passinho foi um dos projetos que se destacaram. Gravei o meu documentário na internet e apresentei o trabalho de conclusão de curso, o material serviu de referência para formação de professores pelo MEC e fui tateando o que poderia acontecer. E não sei quantos anos depois aparece o depoimento do Ricardo no facebook, eu não sabia que aquilo tinha acontecido no mar e o equipamento que me forjou e estava impactando outra pessoa no caso você. É o que eu chamo de confluência e que vim a aprender com Nego Bispo que é o pensamento dele.

**Janaina Melo:** Fale sobre o workshop sobre Passinho e a inserção das pautas do funk com o Museu?

**Hugo Oliveira:** A importância desse momento para mim primeiro eu tinha visto a linguagem do corpo diaspórico uma palestra de uma antropóloga que deu uma palestra no MAR. Quando surgiu a possibilidade de eu ser o oficineiro eu aproveitei o momento e a oportunidade para organizar saberes que já estavam produzidos, mas que estavam muito no campo da oralidade da dança do funk carioca. E aí eu convidei

umas relíquias do passinho ocupando o museu para a partir da história de algumas danças negras dos Estados Unidos e samba do Brasil pudessem se ver e projetar e imaginar um futuro. Ai as danças negras Estados Unidos têm um perfil muito característico semelhante com o corpo que dança no Rio jovens pretos e periféricos alguns que flertam com a violência e a droga e nesse balaio está a arte e a cultura. Então eu já tinha essa experiência por ser um dançarino das danças dos Estados Unidos e sabia do histórico positivo e daqueles que morreram e foram presos. Daí eu comecei a pensar como as danças do funk poderiam organizar estratégias de permanência e sobrevivência, mas de uma vida de abundância aproveitar para trabalhar e viver de dança. Perceber que esse sonho seria possível e nós nos conectamos a partir daí

Aí foi muito legal ver a adesão do grupo, eu não era um cara do passinho era um cara da dança e todo mundo me conheceu (eu conto isso no livro). Ali a gente consegue fazer um levantamento de quem eram os dançarinos tanto aqueles que já não estavam mais entre nós e estavam homens mulheres territórios de onde vinham nomenclatura dos passos e conseguimos produzir uma apostila com esses dados que serviu de base hoje para a prova de sindicalização do DRT se você quer se tornar um profissional tem que tirar o DRT e tem que passar por essa avaliação. Se não conseguisse me organizar para profissionalizar e estruturar a dança eu não seria ninguém, eu acho que pude cooperar da melhor maneira contribuindo com essa profissionalização. Foi uma etapa que constitui um elo de confiança e como resultado tem o vídeo pedagogicamente hoje tenho muitas críticas, mas para o momento organizava e tem o peso do museu de arte do Rio que estava legitimando. Pessoas que vieram atrás e perguntaram sobre o material pedagógico, o vídeo é citado como um dos momentos do acontecimento do passinho. Falam: quando o passinho esteve no museu de arte do Rio. Nessa ocasião tivemos um estudo muito legal sobre método de ensino misto coreografado e não coreografado e o misto é como juntar os dois. Foi uma oportunidade de pensar em como transmitir essa dança foi um laboratório bem rico. Serviu como uma etapa pro livro.

**Janaina Melo:** Você foi de vizinho a gerente da Escola do Olhar poderia fazer um pouco sobre esse percurso?

**Hugo Oliveira:** Eu acho que primeiro para mim foi um momento muito importante de reconhecimento porque eu sempre me preparei muito para estar nesse espaço e sempre me questioneei muito como faz para estar nesse lugar e saber que aquele museu estava interessado nas agências e produções e experiências enquanto essa pessoa é afetada. Como conseguiríamos construir um equipamento que também fosse sensível aos desejos das pessoas que estão no território a muito tempo. Mesmo sendo um museu da cidade existiam coisas que poderiam ser feitas. Era o espírito do tempo coisas que iam acontecendo e convergiram para algo importante pudesse acontecer. Carlos Gradim sabia o que Marcelo Campos estava jogando lá para frente no que o próprio ICOM estava reformulando sobre o conceito de museus. Eu fiquei muito animado e realizado, alguém que poderia aproveitar a oportunidade e propor a partir do que já tive como experiência. Tem dois fatores que foram cruciais para a minha não continuidade a minha entrada ocorreu a pandemia o que não diminuiu a potência criativa e cultural desse gestor de educação. Os museus não responderam de forma devida ou minimamente à altura do que poderia ter sido feito. Mas fato é que a minha expertise em quando um cara que veio da comunicação sabia mexer com *streaming*, rádio, *upload*, saber encenar junto com a intelectualidade dos educadores era um casamento muito bom que permitiu que a gente fizesse coisas inimagináveis a ponto do MOMA (Museu de Arte Moderna, Nova York) copiar principalmente com acessibilidade. Foi um fator desafiador mas conseguimos manter a equipe, coisa que a maioria dos museus não fizeram e mantivemos sem demissões e conseguimos

mostrar que o que estávamos fazendo era relevante e com sentido. Tinha como trabalhar implementando o home office e o trabalho híbrido.

Outro desafio foi a troca da gestão com a OEI, é comum ter uma mudança de equipe e quem tá chegando não levar em consideração o histórico construído. E aí um fator específico que me deixou desestimulado foi a falta de conhecimento e compreensão da direção a época de Rafael Calou não entender o conceito de decolonialidade. Quando ele questiona o porquê da centralidade em um plano que tem perspectiva descolonizar o espaço e pede para produzir um plano trazendo perspectivas como economia criativa e empreendedorismo, coisas que não fazem sentido no meu projeto de educação. Eu não me sinto bem e peço demissão porque não ia seguir respondendo a um grupo de pesquisa que não sabiam o que estavam fazendo ali.

Na minha gestão falo funk como ponto característico do pensar o museu não só do campo curatorial como da educação já tinha ouvido falar em curadoria educativa estava lá para que pudesse realizar um programa de exposição sobre funk. Quando saio fico um pouco triste pela perda do histórico e riqueza que vinha se construindo não apenas do ponto de vista dos financiadores como também pela produção que fazemos que somos nós.

Desde Tia Lúcia, mas podemos voltar e pensar que Tia Ciata dona as casas de candomblé a estiva que se mantém nesse território do porto. Eu saí tranquilo porque não estaria envolvido com um projeto que pudesse me comprometer com o lugar que eu moro. Podia me dar o direito de não ficar refém e fazer uma escolha.

O impacto que eu causei naquele período, foi pensar como o próprio museu poderia estar dentro do morro. Os próprios vizinhos são os pesquisadores populares, pensando com pessoas do próprio território não só de você para você mas uma relação de troca como espaços de saberes tem. Trocar conhecimento com os moradores. Isso tem me impulsionado para criar a Galeria Providência que a Françoise Verger fala que vão encontrar base nos movimentos populares, de favela nos ambientes de organicidade da vida pulsa. Que tem uma produção de conhecimento muito forte e inovadora.

Fiz o senso da providência com base em dados, fomos reconhecidos pelo ministério da cidade, mas seguirei construindo de forma ética com os meus valores. A gente que vem de baixo é mais difícil, a consciência bate mais forte até pelos impactos e cobranças que temos.

## ANEXO 4

### TIÃO

Aline Mendes<sup>114</sup>

A lembrança de Tião. Eu havia sido escolhida para fazer a Conversa de Galeria do Café com Vizinhos, na exposição *Rossini Perez, entre o Morro da Saúde e a África*. Durante minha fala com o público, lembrei-me de Tião, fotógrafo de minha infância no Morro da Providência.

A procura. 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 à barraca um tempo depois, Tião havia deixado para mim um bilhete com meu nome e telefone. Ao retornar à 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 um 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”.

O encontro com Isabel. 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), me deparei com uma ambulância e nem sequer me aproximei do local, achando melhor voltar 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. Mal sabia eu que aquela ambulância estava levando Tião para o hospital. No dia seguinte, fui até lá e não pude 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

---

<sup>114</sup> Esse texto está disponível no site do artista Alexandre Serqueira quando se debruça sobre a Constelação do Tião. < <http://www.alexandresequeira.com/?trabalhos=constelacao-de-tiao-l-2016> > Acesso fev. 2024.

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.

O quarto de Tião. Fiquei à disposição de dona Isabel e, ao ajudar na retirada dos pertences de Tião de seu quatinho, poucos dias após sua morte, tive um sentimento estranho: por um lado, o prazer de conhecer o ambiente onde ele viveu por mais de 30 anos, por outro, o desprazer do motivo real de minha presença – seu falecimento. Em meio à retirada dos objetos, me deparo com muitas bolsas de mercado amarradas embaixo da cama, no guarda-roupa e embaixo de sua minúscula pia de cozinha. Ao tocar nos primeiros sacos e ver que se tratava de seu trabalho fotográfico, uma força ergue meu corpo abatido pela tristeza e, como uma máquina, realizo num dia o trabalho de desmontagem que levaria muito tempo para ser feito.

A memória da Providência. Recuperar essas 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 lindos e saudáveis momentos.

A figura de Tião. Não é tão simples descrever Tião. Mas, para mim, ele foi um homem apaixonado pela fotografia, que conquistou uma favela através de sua lente, com seu enorme carisma e sua eterna generosidade.