

Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS)

Mestrado em Museologia e Patrimônio

**UMA NAVEGAÇÃO PELA
PARTICIPAÇÃO DOS PÚBLICOS NO
MUSEU DE ARTE DO RIO:
TODOS A BORDO?**

Mariana Upegui Rigoli

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Julia Nolasco Leitão de Moraes

Rio de Janeiro, maio de 2022.

UMA NAVEGAÇÃO PELA PARTICIPAÇÃO DOS PÚBLICOS NO MUSEU DE ARTE DO RIO:

TODOS A BORDO?

por

Mariana Upegui Rigoli,
Curso de Mestrado em Museologia e Patrimônio
Linha 01 – Museu e Museologia

Dissertação de Mestrado apresentada à
Coordenação do Programa de Pós-
Graduação em Museologia e Patrimônio.

O presente trabalho foi realizado com apoio da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal
de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código
de Financiamento 001

Orientadora: Professora Doutora Julia
Nolasco Leitão de Moraes

UNIRIO/MAST - RJ, maio de 2022.

FOLHA DE APROVAÇÃO

UMA NAVEGAÇÃO PELA PARTICIPAÇÃO DOS PÚBLICOS NO MUSEU DE ARTE DO RIO:

Todos a bordo?

Dissertação de Mestrado 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/MCT, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Ciências, em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por



Prof(a). Dr(a).

Prof. Dr. Bruno Brulon Soares
(PPG-PMUS – UNIRIO/MAST)



Prof(a). Dr(a).

Profª. Drª. Marília Xavier Cury
(PPGMUS – USP)



Prof(a). Dr(a).

Profª. Drª. Julia Nolasco Leitão de Moraes
(Orientadora)

Rio de Janeiro, 2022

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

U565 Upegui Rigoli, Mariana
UMA NAVEGAÇÃO PELA PARTICIPAÇÃO DOS PÚBLICOS NO
MUSEU DE ARTE DO RIO: Todos a bordo? / Mariana
Upegui Rigoli. -- Rio de Janeiro, 2022.
223

Orientadora: Julia Nolasco Leitão de Moraes.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Museologia e Patrimônio, 2022.

1. Participação. 2. Públicos. 3. Democracia
Cultural. 4. Exposição. 5. Musealidade. I. Nolasco
Leitão de Moraes, Julia, orient. II. Título.

*Para Margarita e aos que
vieram antes, mas, especialmente,
aos que virão depois.*

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Margarita, por sua coragem e esforços sem limites para me apoiar nessa jornada, demonstrado no suporte o amor infinito. À minha avó Margot, que na distância me ensina o significado de amar em dobro. Meus portos-seguros que me acolhem a cada chegada e partida.

Aos meus amigos leais, que durante as tempestades não largaram minha mão e sempre estavam prontos para exaltar as calmarias. Meu coração a Rafael, Daniela, João, Letícia, Rodrigo, Roberta e Richard.

Às personificações da luz que desde os primeiros momentos, ainda cheios de dúvidas e inseguranças, que se mostraram um farol na noite densa que pode ser a academia. Meu amor à Flávia, Débora, Paula, Sura, Geisa, Natasha, Carlos, Jorge, Bete e aos meus inseparáveis Yago e Mell: minhas musas e musos da vida real, as palavras cantadas presentificadas da Museologia, meus colegas-parceiros, mestrandos e doutorandos da turma de 2019, minha gratidão por trocas ricas, conversas saborosas e crescimento sem fim.

Aos meus mestres-guias, professores que tanto compartilharam, ensinaram e me fizeram ter certeza de minhas escolhas – e até acalmaram minha mente inquieta – com tamanha generosidade: Prof^a. Dr^a. Teresa Scheiner, Prof^a. Dr^a. Maria Amélia Souza Reis, Prof^a. Dr^a. Diana Farjalla Correia Lima, Prof^a. Dr^a. Helena Uzeda, Prof. Dr. Mário Chagas, Prof. Dr. Bruno Brulon Soares, Prof. Dr. Nilson Moraes e Prof. Dr. Luiz Carlos Borges. A palavra “obrigada” não seria capaz de traduzir a gratidão, o reconhecimento e admiração que tenho por todos.

Aos autores que dão fibra a esta marinheira e – que sorte a minha! – tive a oportunidade de conhecer e receber entusiasmo para seguir: Prof^a. Dr^a. Marília Xavier Cury, Prof^a. Dr^a. Nelly Decarolis, Prof^a. Dr^a. Heloisa Helena Costa, Prof^a. Dr^a. Luciana Menezes de Carvalho, Prof. Dr. Bruno Araújo e a Prof^a. Dr^a. Sonia Salcedo del Castillo, agradeço profundamente por cada palavra proferida, cada texto compartilhado, cada opinião emitida. Sem vocês, a jornada seria menos prazerosa e acolhedora.

À minha orientadora Prof^a. Dr^a. Julia Nolasco Leitão de Moraes, a Almirante das travessias teóricas que, na parceria, nos trouxeram até aqui. Meu muito obrigada pelas luzes e orientações carinhosas, pela generosidade em compartilhar conhecimento, mas principalmente afeto quando o mar estava revoltado demais para se navegar. A primeira a compreender minha vontade de abraçar “o mundo todo, os planetas e o sol” e encorajar as descobertas feitas e compartilhadas neste escrito. Muitas vezes acreditou mais em mim do que eu mesma e, e por essa fé, estas linhas não são capazes de expressar suficiente gratidão.

Ao meu avô Daniel, *in memoriam*, que ainda na infância me mostrou por onde começar o caminho. *Gracias, papi.*

*Uma jornada é um presente.
Algo para se oferecer na porta dos
cômodos da mente. É assim que
viajamos – longe – e ainda podemos
encontrar alguma coisa como um lar.
Beyoncé Knowles Carter*

RESUMO

RIGOLI, Mariana Upegui. Uma navegação pela participação dos públicos no Museu de Arte do Rio: todos a bordo?

Orientadora: Julia Nolasco Leitão de Moraes. UNIRIO/MAST. 2022. Dissertação

Esta pesquisa toma como estudo de realidade empírica a exposição O Rio do Samba: resistência e reinvenção, do Museu de Arte do Rio. Através dela, visa analisar a mostra, problematizar a participação dos públicos nos museus de arte e tomar a Democracia Cultural como horizonte utópico a ser alcançado. A partir de conceitos centrais da Teoria da Museologia, em articulação com ideias infiltradas de outros campos do conhecimento, propõe uma participação museal, como conceito e como prática. O estudo se justifica pela urgência em trazer a presença participativa dos públicos no âmbito dos museus de arte, questionando os fazeres verticalizados, hegemônicos e restritos.

Palavras-chave: participação; públicos; museus de arte; Democracia Cultural.

RESUMEN

RIGOLI, Mariana Upegui. Una navegación por la participación de los públicos en el Museu de Arte do Rio: ¿todos a bordo?

Orientadora: Julia Nolasco Leitão de Moraes. UNIRIO/MAST. 2022. Disertación.

Esta investigación toma como estudio de realidad empírica la exposición O Rio do Samba: resistencia y reinención, del Museu de Arte do Rio. Por medio de ello, pretende analizar la muestra, problematizar la participación pública en los museos de arte y tomar la Democracia Cultural como un horizonte utópico a alcanzar. A partir de conceptos centrales de la Teoría de la Museología, en conjunto con ideas infiltradas de otros campos del saber, propone la participación museística, tanto como concepto, como como práctica. El estudio se justifica por la urgencia de llevar la presencia participativa del público al ámbito de los museos de arte, cuestionando las acciones verticales, hegemónicas y restringidas.

Palabras-clave: participación; públicos; museos de arte; Democracia Cultural.

ABSTRACT

RIGOLI, Mariana Upegui. A navigation through public participation at the Museu de Arte do Rio: all aboard?

Supervisor: Julia Nolasco Leitão de Moraes. UNIRIO/MAST. 2022. Dissertação.

This research takes as a study of empirical reality the exhibition O Rio do Samba: resistance and reinvention, from the Museu de Arte do Rio. Through it, it aims to analyze the show, problematize public participation in art museums and take Cultural Democracy as a utopian horizon to be achieved. Based on central concepts of the Theory of Museology, in conjunction with ideas infiltrated from other fields of knowledge, it proposes museum participation, both as a concept and as a practice. The study is justified by the urgency of bringing the participatory presence of the public within the scope of art museums, questioning vertical, hegemonic and restricted actions.

Keywords: participation; audiences; art museums; Cultural Democracy.

SIGLAS E ABREVIATURAS:

ADU – Arte Democracia Utopia: quem não luta tá morto (exposição)

CF – Constituição Federal

CI – Cultura Institucional (Padró, 2003)

DGP – Djá Guatá Porã: Rio de Janeiro indígena (exposição)

EdO – Escola do Olhar

FRM – Fundação Roberto Marinho

ICOFOM – *International Comitee for Museology*

ICOFOMLAC – *Subcomité de Museologia para Latinoamérica y el Caribe*

ICOM – *International Council of Museums*

IO – Instituto Odeon

MAR – Museu de Arte do Rio

MAST – Museu de Astronomia e Ciências Afins

MuWoP – *Museological Working Papers*

ORS – O Rio do Samba: resistência e reinvenção (exposição)

OS – Organização social

PCRJ – Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro

PE – Plano estratégico

PPG-PMUS – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio UNIRIO/MAST

PPM – Projeto Porto Maravilha

RG – Relatório Gerencial

RGA – Relatório de Gestão Anual

SMC, SMCRJ – Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro

SMCSP – Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo

UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
Cap 1. VOU NAVEGAR NAS ONDAS DO MAR	28
1.1. O PORTO	28
1.2. O MAR	37
1.3. A SINGRADURA: O RIO DO SAMBA	49
1.4. O FAROL: LUZ PARA UM OLHAR AVALIATIVO	80
Cap. 2. DESTINO, MAPAS E INSTRUMENTOS DE NAVEGAÇÃO	91
2.1. INSTRUMENTOS DE NAVEGAÇÃO	92
2.2. O HORIZONTE É O DESTINO: ROTAS PARA A DEMOCRACIA CULTURAL	112
2.3. A EMBARCAÇÃO DA PARTICIPAÇÃO	122
Cap. 3. DO CANTO DAS SEREIAS ÀS GAIVOTAS: NAVEGAR É PRECISO	134
3.1. VENTOS DE ALHETA E CRUZEIRO DO SUL	134
3.2. OS CANTOS DA SEREIA	153
3.3. TEMPESTADES E GAIVOTAS	162
CONSIDERAÇÕES FINAIS	170
POST SCRIPTUM – A MENSAGEM NA GARRAFA	175
REFERÊNCIAS	181
ANEXOS	192

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, mais precisamente a partir do fim dos anos 1960, os esforços e estudos do campo da Museologia vêm direcionando seus olhares para a relação das sociedades com os museus. Neste rumo, os públicos tomam um lugar central nas discussões, impelidas por pesquisas, levantamentos, perfis e muitas outras possibilidades para se conhecer aqueles que se apropriam e alteram a dimensão pública das instituições.

Nesta pesquisa, na intenção de analisar, compreender e discutir a participação dos públicos nos museus de arte, à luz de uma prática da Democracia Cultural, tomaremos como estudo de realidade empírica a exposição do Museu de Arte do Rio, “Rio do Samba: resistência e reinvenção”. Este recorte se aplica, especificamente, pelo reiterado posicionamento institucional do Museu que se pretende voltado a práticas de encontros, escutas e de cidadania.

Assim, sob o olhar da Museologia e valendo-nos dos conceitos deste e de outros campos, serão utilizadas pesquisas bibliográficas e arquivísticas, sondagem de dados e uma entrevista como meios para levantar debates acerca das participações dos públicos e os instrumentos e metodologias utilizados pela instituição com este fim.

Neste escrito, mais que uma passagem por conceitos teóricos, análises e críticas, propõe-se uma *jornada*. Uma jornada que se subsidia, sim, destes fatores, mas que *navega* através de *mares* onde as pessoas e suas relações serão sempre o foco primeiro. E, como bons marujos, precisamos iniciar firmando os pés na terra, conhecendo os caminhos que nos trouxeram até este *porto* – literal ou simbólico.

O Museu de Arte do Rio – MAR foi concebido e criado no seio de um projeto nomeado como Porto Maravilha (PPM) e iniciado em 2009 (COSTA, 2015), cujo objetivo era a “revitalização”¹ da Zona Portuária do Rio de Janeiro. Seguindo modelos de grandes cidades do norte global como Barcelona, Berlim, Atenas, Bilbao e Baltimore, desenvolveu-se a ideia de uma região próspera, calcando-se em âncoras culturais (MAR e Museu do Amanhã) na implantação deste intento, que envolvia também processos reformatórios e ressignificadores de fatores urbanísticos, sociais, turísticos, econômicos e culturais, mirando os Jogos Olímpicos de 2016.

¹ Aqui usamos revitalização entre aspas, uma vez que o termo sugere a noção de devolver a vida a este espaço, o que seria uma inconformidade se considerarmos toda a história e vida que se fez outrora, mas também a que se dá contemporaneamente. O termo será abordado em crítica no decorrer do Capítulo 1.

O MAR foi inaugurado em 2013, como um órgão da administração direta do Município do Rio de Janeiro, que integra a estrutura da Secretaria Municipal de Cultura, porém sob gestão de uma Organização Social qualificada, o Instituto Odeon – IO.

Naquilo que define-se como sua missão, visão e valores, o Museu de Arte do Rio se apresenta como um espaço democrático, de todos e para todos, comprometido com “o processo de formação emancipatória da cidadania” (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2013), assumindo um compromisso do poder público e da iniciativa privada com a cidade por meio do museu. Estes parâmetros serão debatidos, para por meio deles, expor algumas contradições entre a letra proferida pelo museu e o âmbito de suas ações.

No início de 2018 o MAR produziu a exposição “Rio do Samba: resistência e reinvenção”, que pela primeira vez desde a abertura do museu, tratava da “principal referência artística e cultural” (MAR, 2018) da cidade, mas também daquela região onde o museu se situa. No catálogo da exposição, o primeiro texto versa:

O samba do Rio de Janeiro foi caminho para a cidadania, foi bem-sucedida aventura civilizatória, foi meio de afirmação e de conquista do povo negro da cidade. Como tal, precisa ser reconhecido e valorizado por cada um de nós, brasileiros. A luta continua (MAR, 2018).

Agora, rapidamente apresentado o Mar/MAR pelo qual navegaremos nessa jornada, é preciso conhecer o destino: o horizonte utópico da Democracia Cultural – e tal escolha de palavras não é ingênua. Para Paulo Freire a utopia é também sinônimo de esperança, que se faz presente como condição para o diálogo (STRECK *et al.*, 2019). Freire ainda aponta:

O utópico não é o irrealizável; a utopia não é o idealismo, é a dialetização dos atos de denunciar e anunciar, o ato de denunciar a estrutura desumanizante e de anunciar a estrutura humanizante. Por esta razão a utopia é também um compromisso histórico (FREIRE, 1980, p. 27).

Tal “compromisso histórico” a ser assumido na forma da Democracia Cultural, empreende uma ideia que assegura que **todos** tenham o direito de ser produtores e ampliadores de/do capital cultural, passando pela discussão das formas de controle e viabilizando uma condição plena de acesso, consumo e produção de valores e culturas (COELHO, 2014, p. 163). Esta abordagem se opõe (COELHO, 2014, p. 163), mas também é complementar à ideia de democratização da cultura, que como “uma política pública que entende a cultura como um bem de consumo” (SAMPAIO; MENDONÇA, 2018, p. 19) com o objetivo de aumentar o número de receptores, demonstra sua

ineficácia prática ao reiterar paradigmas elitistas, hegemônicos e verticalizados de produção, alimentando um sistema onde poucos produzem e menos se relacionam afetivamente com aquilo que não pertence à suas realidades – afeto este tão fundamental para a existência da arte e dos museus.

A Democracia Cultural é indissociável de uma democracia política, e justamente por isso, neste momento que vivemos, podemos considerar a aproximação poética de Eduardo Galeano (1993) para o horizonte: “Me acerco dos pasos, se aleja dos pasos. Camino diez pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. [...] ¿Para qué sirve la utopía? Para eso sirve: para caminar.”². Esperamos que em breve estejamos mais próximos do que hoje é utopia.

Na jornada rumo ao horizonte utópico da Democracia Cultural estaremos abordo da embarcação da participação e os caminhos que se traçam por ela, nesta pesquisa mais especificamente pela participação dos públicos do Museu de Arte do Rio nos processos que desembocaram e afluíram a exposição “Rio do Samba: resistência e reinvenção”. Neste sentido, apresentamos o primeiro conceito central à pesquisa: participação (SILVIANI, 2010, CURY, 2020, FREIRE, 2003, WEYH, 2019, ERRANDONEA, 1989, CHAUI, 2006, AMIGO; INCHARRUAGA, 2018, ALDEROQUI, 2015).

Para chegar ao conceito de participação foi necessário recorrer também a outros campos do conhecimento. Mesmo havendo práticas que manifestam a participação, não foram encontradas definições conceituais consolidadas e estáveis para o termo no universo da Museologia. Em seus escritos é tratado muitas vezes como algo manifesto, não sendo mencionada em obras referenciais de termos como Conceitos-Chave de Museologia ou *Dictionnaire Encyclopedique De Museologie*, ambos de autoria de André Desvallées e François Mairesse. Considerando que a participação abrange uma infinidade de possibilidades de “ter ou tomar parte em; compartilhar, partilhar; ser parte de” (HOUAISS, 2015), atentamo-nos que, na antropologia:

A palavra “participação” [...] é parte de um conjunto de termos notavelmente plásticos, cujos significados devem ser contextualizados para que adquiram um conteúdo, prestando-se, caso contrário, a várias manipulações e ao uso retórico dos mesmos (SALVIANI, 2010).

² “Aproximo-me dois passos, se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos mais para lá. Para que serve a utopia? Serve para isso: para caminhar”. Tradução nossa.

É importante reconhecer a polissemia do termo e suas múltiplas aplicações, e por isso recortamos aqui para uma “participação museal dos públicos”, levando em conta a participação dos públicos heterogêneos ocorrida no seio do museu.

Sob esta ótica participativa, os processos de musealização e a musealidade tomam novos contornos e posições decisivas. Sendo a musealização a operação que altera o estatuto de um objeto para um objeto de museu, musealia (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013), e a musealidade como “qualidade ou valor” destes objetos (CURY, 2020) e que estas qualidades ou valores são construídos e atribuídos (MENSCH, 2004), é justamente por estes meios, em conjunto com a participação, que se torna possível a criação de afetos, reconhecimentos e pertencimentos ao/no museu. Ver-se representado e pertencente àquele universo produz ressonância (GREENBLATT, 1991) com o museu e possibilita movimentos de autorrepresentação, co-laboração e co-criação³, em um lugar onde a instituição percebe seus públicos para muito além de meros visitantes ou de receptáculos de um discurso instituído e verticalizado.

A musealização e a musealidade podem ser transformados e potencializados pela participação dos públicos e, portanto, é inegável a centralidade, também, destes conceitos para a pesquisa. Assim, é necessário partir da noção de públicos heterogêneos, como organismos vivos e “agrupamentos efêmeros, fenômenos particulares da vida coletiva, diferentes de fazer parte da multidão ou de uma associação instituída” (KÖPTCKE, 2012), desligando-se da ideia de massa amorfa e homogênea que desconsidera os indivíduos e suas subjetividades. É através dos repertórios singulares das múltiplas possibilidades de públicos que as relações humano-museu podem ser estabelecidas e enriquecidas.

Neste sentido, Waldisa Rússio Guarnieri contribui para o campo da Museologia com o conceito de “Fato Museal”, ou ainda Fato Museológico, que “é a relação profunda entre o Homem, sujeito que conhece, e o Objeto, parte da Realidade à qual o Homem também pertence e sobre a qual tem o poder de agir, relação esta que se processa num cenário institucionalizado, o museu” (GUARNIERI, 1981).

Justamente por considerar a relação estabelecida pelo ser humano em sua essência, sendo o museu e a musealia meios e mediadores para a apropriação simbólica e, principalmente, afetiva daquilo que potencialmente já lhe pertence, é especialmente nas exposições e nas iniciativas comunicacionais (MOREIRA, 2007)

³ Optou-se aqui por utilizar a grafia anterior ao Novo Acordo Ortográfico de 2009 como forma de enfatizar o caráter fundamentalmente conjunto destas ações. Recorreremos à esta grafia quando tratarmos especificamente do tema da “participação museal” rumo à Democracia Cultural, inclusive como recurso poético para diferenciar dos conceitos amplos.

desenvolvidas pelo museu que a relação dos públicos é construída através do (auto)reconhecimento e da apropriação simbólica das narrativas e dos objetos (BOURDIEU, 2016). Neste caso específico, das expressões artísticas, citam-se pinturas, colagens, esculturas, *happenings*, performances, ou qualquer outro meio e suporte de manifestação da arte.

As exposições, que se caracterizam por “conjugam dimensões estéticas, documentais, informacionais, comunicacionais, educativas com vista ao acesso físico e cognitivo de diferentes segmentos de público” (MORAES, 2014), são, como apresentado por Marília Xavier Cury:

a ponta do iceberg que é o processo de musealização, é a parte que visualmente se manifesta para o público e a grande possibilidade de experiência poética por meio do patrimônio cultural. É ainda, a grande chance dos museus de se apresentarem para a sociedade e afirmarem sua missão institucional (CURY, 2005).

Acrescentamos aqui que a exposição é também a “ponta do iceberg” da participação dos públicos – que em uma acepção plena do conceito, idealmente, estariam envolvidos em todos os processos e decisões do museu.

Este percurso não é novo e as embarcações da participação já foram utilizadas por vários modelos de museus-Mares. No entanto, aqui temos o desafio de navegar pelo Mar de um museu de arte que assume missão, visão e valores ancorados, ao menos discursivamente, mais no “entorno”⁴ do que nos acervos, a bordo da participação, rumando ao horizonte utópico da democracia cultural e sendo guiados pelos ventos dos públicos. E como bem exposto por Silvia Alderoqui “é necessário considerar que estamos diante de um desafio cultural e ético, não apenas técnico” (ALDEROQUI, 2015). Convidamos a essa jornada e perguntamos: todos a bordo?

Com este questionamento sendo considerado o mote da pesquisa, traz-se como Objetivo Geral analisar, compreender e discutir a participação dos públicos na exposição “O Rio do Samba: resistência e reinvenção” do Museu de Arte do Rio. Já nos Objetivos Específicos, a pesquisa propõe: identificar conceitos e discussões teóricas no campo da Museologia que ajudem a traçar uma rota da participação dos públicos nos museus rumo ao horizonte da democracia cultural; problematizar o conceito de participação à luz do campo da Museologia; analisar a exposição “O Rio do Samba: resistência e reinvenção” a fim de identificar e compreender dimensões participativas dos públicos; e

⁴ Termo utilizado pelo Museu de Arte do Rio para se referir a sua vizinhança.

por fim, mapear e examinar os procedimentos adotados pelo MAR que proponham e viabilizem a participação dos públicos antes, durante, em paralelo e após a exposição.

O decorrer da pesquisa, assim como o cumprimento destes objetivos, foi sensivelmente afetado a partir de março de 2020. Nestes tempos, as diferenças e disparidades sociais ficaram mais evidentes do que nunca. Recaíram sobre as consciências, então, muitos questionamentos, incertezas e ansiedades. Uma ameaça invisível parou um mundo que corria em velocidade fugaz, com seus fluxos interminavelmente ágeis de informação; um mundo composto por muitas classes, opiniões e sistemas. Mas, mais importante que tudo isso, um mundo constituído de pessoas.

O fator humano, tão fragilizado diante das ameaças da Covid-19, pareceu e ainda parece, em muitos momentos, ser deixado de lado por poderes governamentais e forças sociais. Porém, há ainda pessoas. Pessoas dispostas a compartilhar de si, de doarem seus esforços pelos Outros – todos aqueles que estão além de nós mesmos.

Nesses conflitos, disputas e tensões, perguntamo-nos: por que debater museus sob a perspectiva da museologia enquanto tantos lutavam, e ainda lutam, para sobreviver? Seja à doença, seja à falta de solidariedade, seja à ausência de condições mínimas de se alimentar ou prover suas famílias? Como analisar museus, arte, públicos, Democracia Cultural e participação poderia colaborar para fazer a diferença em um mundo que colapsava diante dos olhos?

No entanto, com tanto sendo posto em xeque, a resposta surge de maneira direta e explícita: as pessoas.

São as pessoas que constituem este mundo onde vivemos. Muito mais que objetos, técnicas ou conceitos, são as pessoas que constituem os museus, com suas histórias, ancestralidades, estéticas, manifestações e potencialidades. Elas mesmas, em seus múltiplos olhares e possibilidades, inclusive e especialmente, aqueles que de alguma forma não se veem representados nestes espaços.

Os públicos, em suas diversidades, são a centralidade dos museus – ainda que isso precise ser reiterado incansavelmente –, e tem, justamente, o museu como o cenário onde a relação do homem com o objeto potencialmente se estabelece (GUARNIERI, 1981). É nas exposições e nas iniciativas museais que a relação é iminentemente construída.

Desta maneira, como recorte para esta investigação, propomos o estudo de caso da Exposição “O Rio do Samba: resistência e reinvenção”, aberta ao público de 1º de abril de 2018 a 30 de abril de 2019, ocupando o 3º pavimento do pavilhão expositivo do

Museu de Arte do Rio, expandindo-se também para outros espaços do equipamento cultural. Assim, serão analisados aspectos como pesquisa, desenvolvimento, curadoria e iniciativas comunicacionais e, principalmente, a própria exposição, buscando desvelar nestas instâncias a ocorrência de processos participativos.

Junto à aflição da pandemia, o Brasil encontra-se em um momento ainda mais complexo, que envolve também uma crise política que polariza a sociedade. Setores como a cultura e a educação vem sendo tratados em regime de desmonte, de forma a esterilizar qualquer potencialidade de investimento e criação sob óticas inclusivas, progressistas ou democráticas. Também compõe esta paisagem os modelos de gestão que priorizam fatores políticos e econômicos em detrimento da sociedade, da memória e da presença.

Em cenário tão adverso, a pesquisa se justifica, portanto, pela possibilidade de examinar e desbravar o universo de um museu de arte que tem em sua missão, visão e valores voltados para uma construção democrática e participativa, bem como verificar a aplicação – ou não – deste horizonte em suas ações, como forma de entendimento e estreitamento das relações entre instituição, coleções e públicos. Assim, o estudo se dá através da exposição, que essencialmente age em prol de um museu com função social inclusiva e participativa, libertando-o do distanciamento simbólico para com a sociedade, e assim, legitimando sua existência de multiplicar os saberes, permanecendo vivo e atuante “à serviço da sociedade permanentemente” (ICOM, 2015), e posicionando os públicos na centralidade das prioridades do museu.

É justamente em função deste panorama que pesquisar museus e museologia é tão importante: ir além da ideia – tão presente no imaginário social – de museu como depósito (POULOT, 2013), reprodutor de um estatuto narrativo hermético, hegemônico e verticalizado, afastado da realidade da pulsação da cultura e da vida, o que é potencializado no caso de instituições que se dedicam a tratar linguagens artísticas de formas, muitas vezes, distantes de muitos, tal como denunciado por Bourdieu e Darbel, ainda na década de 1960, e ainda hoje muito frequente.

Para isso, trataremos como horizonte utópico a Democracia Cultural, que empreende em favor de uma participação co-laborativa, reforçando, justamente, o caráter criador dos públicos e suas particularidades e narrativas, atingindo laços de afetividade e pertencimento e vendo nos públicos muito além de estatísticas.

É de importância alicerçal discutir a exposição como “ponta do iceberg” (CURY, 2005), abarcando os processos internos de aquisição, conservação, pesquisa e gestão pelo aspecto social, na priorização do direito à memória, à cultura e à educação, já

garantidos na Constituição Federal de 1988. Para isso, reconhece-se a importância das políticas públicas de democratização da cultura, e a validade da aplicação dessas políticas culturais. No entanto, a política pública não pode ser encarada como medida única ou método suficiente para que os museus cumpram sua função social, principalmente sob a ótica da anulação das contribuições culturais subalternas, dando continuidade ao apagamento da importância dos “movimentos de trocas” (LIMA, 2010).

Desta maneira, a pesquisa vem a contribuir nos estudos do campo da Museologia, sobre a participação dos públicos em museus de arte, mas principalmente para compreender este campo como basilar para o desenvolvimento sociocultural brasileiro, e por consequência, transpor abismos que afastam os cidadãos das instituições culturais e, tendo como resultado, reflexões críticas à prática museal enquanto agente transformador da sociedade.

A pesquisa, por seu desenho, vincula-se à linha 1, intitulada “Museu e Museologia”, uma vez que trata de conceitos da Teoria da Museologia em articulação com outros campos do conhecimento como Arte, Sociologia, Antropologia e Política. Também, por partir da análise das exposições e demais iniciativas comunicacionais derivadas do ato expositivo em perspectiva relacional e de participação dos públicos, experimentando a proposta do Museu de Arte do Rio de transpor os muros simbólicos, deslocando-o de um sistema tradicional que tem o museu como centro e a população como entorno, em direção a uma relação horizontal e co-laborativa na produção de valores culturais.

Assim, abrangências da Linha 1 são abarcadas de maneira múltipla, como por exemplo, nos contatos e tensões entre Museu e sociedade, modelos conceituais e suas relações com o corpo social, sistemas simbólicos, semiologia, construção, e por fim, constituição e análise da narrativa museológica, junto às narrativas expositivas inseridas neste contexto.

Desta forma, também associa-se ao projeto de pesquisa “Papéis, Lugares e Expectativas dos Públicos nos Museus Contemporâneos: comunicação, curadoria e gestão museológicas diante de novos olhares do/sobre os públicos dos museus”, que parte ideia de que a relação público(s)-museu é central aos museus e à Museologia na contemporaneidade, e cujo objetivo é compreender a relevância e de que modo se dá a participação dos públicos em aspectos relacionados à comunicação, tomada de decisões de curadoria e gestão de museus. O projeto, bem como esta pesquisa, passa por conceitos como musealização e musealidade para compreender as agendas social, crítica, reflexiva e participativa, que vem sendo reconhecidos como novas dinâmicas

empreendidas pelas/nas/por meio das/junto às instâncias museais em favor dos públicos.

O cenário de viabilidade da pesquisa sofreu fortes impactos em função da pandemia global de Covid-19 – e do decorrente isolamento social e da paralisação das atividades dos museus como medida sanitária para a contenção da disseminação da doença. No entanto, foi possível acessar arquivos e documentos (institucionais ou não), bem como bibliografias específicas em repositórios e bibliotecas *on-line*.

A pesquisa foi viável em função da disponibilidade de acesso à documentação institucional do Museu de Arte do Rio e demais materiais relativos ao recorte apresentado. Isso inclui, a saber, Relatórios Gerenciais e Relatórios de Gestão, arquivos documentais e fotográficos, planilhas, materiais de divulgação, Planejamento Estratégico, Contrato de Gestão, estatutos, atas, código de conduta e ética. Tal acesso é assegurado pela Lei de Acesso à Informação Nº12.527 de 18 de novembro de 2011, e é apresentado em sua maioria nos sites do MAR, SMC e IO.

Por fim, a pesquisadora dispôs de dedicação exclusiva à execução da investigação, com o apoio da CAPES via concessão de bolsa de estudos do Programa de Demanda Social (DS), que assegura acesso à internet e a computador pessoal, essenciais para a conclusão deste estudo.

Como metodologia para o desenvolvimento da pesquisa, partiu-se da articulação de conceitos da Teoria da Museologia, tais como públicos (MAIRESSE, 2005, MORAES, 2019, LOPES, 2006, KÖPTCKE, 2012, MOREIRA, 2007), exposição (CURY, 2005, 2012, SCHEINER, 2003, BOLAÑOS, 2006, FRANCO, 2018) e a “tríade” musealização, musealia e musealidade (ARAÚJO, 2019, BRULON, 2016, 2018, CURY, 2020, MENSCH, 2004, LIMA, 2015, MORAES, 2014), Fato museal (GUARNIERI, 1981, BRUNO, 2010), e, acepções políticas e sociológicas sobre Democracia Cultural (LOPES, 2007, COELHO, 1997, CHAUI, 2006, FRANÇA, 2018, SAMPAIO; MENDONÇA, 2018), aplicados ao estudo de caso a ser realizado no Museu de Arte do Rio.

No recorte da exposição “O Rio do Samba: resistência e reinvenção”, e com o objetivo de analisar e debater a participação dos públicos, foram examinados documentos institucionais publicizados (ver ANEXOS), como já citado. No entanto, as entrevistas idealizadas *a priori* não puderam ser realizadas em função da não resposta do Museu de Arte do Rio aos contatos feitos. Como forma de solver este obstáculo, realizou-se um levantamento autônomo de dados e informações, valendo-nos de recursos digitais como o InternetArchive e consulta às redes sociais do Museu. Para

além, foi realizada uma entrevista, no formato remoto, com Clarissa Diniz, curadora de O Rio do Samba. O contato com a profissional se deu através da participação desta autora em um curso ministrado por CD⁵ na Escola Visuais do Parque Lage, onde, no momento de partilha das angústias e tensões por falta de retorno do MAR, a curadora prontamente se ofereceu a conversar e colaborar com a pesquisa, o que foi facilitado pelo fato de não ter mais vínculos com o Museu de Arte do Rio desde 2018.

Explicitamente, foi feita uma análise descritiva da exposição através de catálogo, imagens, registros documentais, da entrevista com Diniz e do levantamento autônomo, para uma aproximação com o objeto e compreensão das técnicas, metodologias, instrumentos e procedimentos participativos no desenvolvimento das práticas no Museu, com base nos modelos sugeridos por Ennes (2008).

Portanto, para apontar os caminhos metodológicos a serem adotados, foi feita uma primeira etapa de pesquisas bibliográficas em livros, revistas, artigos e demais publicações acadêmicas dos campos da Museologia, Antropologia, Sociologia e Ciências Políticas para a composição e debate dos conceitos teóricos a serem propostos e discutidos no Capítulo 2. A posição deste capítulo alterou-se para a segunda parte por entendermos que uma aproximação ao objeto de estudo era necessária para apresentar nosso Mar-simbólico.

Em uma segunda fase, as pesquisas se voltaram a um universo institucional do Museu de Arte do Rio, aprofundando a exploração dos documentos produzidos no contexto para/da exposição, bem como a compreensão do “ambiente” onde o museu está inserido, que atuou como plano de fundo para a discussão que se seguiria. Assim, o Capítulo 2 foi produzido antes do Capítulo 1, embora, ainda em sua fase embrionária, o desenho da pesquisa já estivesse estabelecido neste formato. Por fim, no Capítulo 3, retomaram-se as pesquisas bibliográficas da segunda etapa e em convergência com as informações levantadas no capítulo de entrada, compondo uma construção crítica do fazer participativo aplicado ao recorte da exposição “Rio do Samba: resistência e reinvenção”.

Assim, a tipologia da pesquisa se enquadra como pura e aplicada quanto a utilização dos resultados, exploratória-explicativa quanto aos fins, e qualitativa, documental e com estudo de caso no que se relaciona à natureza do método.

⁵ Usaremos a abreviatura CD para nos referirmos a Clarissa Diniz. No entanto, como maneira de manter oculto o nome de outras pessoas envolvidas, e que foram citadas por Diniz, usaremos MC, ES e MS para estas menções.

Abaixo, apresentamos um quadro de abordagens e um mapa de literatura, como sistematizações teórico-metodológicas, a fim de nitidificar os caminhos que foram percorridos nesta jornada.

QUESTÃO	OBJETIVO	RECURSO METODOLÓGICO
Que conceitos do campo da Museologia são observados na construção de um museu voltado para a democracia cultural?	Identificar conceitos e discussões teóricas no campo da Museologia que delineiam a participação dos públicos nos museus rumo ao horizonte da democracia cultural.	Pesquisa bibliográfica.
O que é a participação nos museus para o campo da Museologia?	Problematizar o conceito de participação à luz do campo da Museologia.	Pesquisa bibliográfica.
Como foram construídas as participações no ambiente da exposição?	Analisar a exposição “O Rio do Samba: resistência e reinvenção” a fim de compreender as dinâmicas participativas dos públicos.	Pesquisa arquivística, documental e fotográfica; Entrevista.
Quais são os dispositivos utilizados para viabilizar a participação dos públicos em todas as etapas da exposição?	Mapear e examinar os procedimentos adotados pelo MAR que proponham e viabilizem a participação dos públicos antes, durante, em paralelo e após a exposição.	Pesquisa arquivística e documental; Entrevista.

Quadro 1 – Triangulação de recursos metodológicos



Imagem 1 – Mapa de Leitura

Por fim, é importante apontar as fraquezas e ameaças desta metodologia de trabalho, como a não obtenção de entrevistas com funcionários do museu, bem como a obtenção de dados internos sobre a exposição. Neste cenário, optamos por prosseguir com os objetivos propostos, contornando esta dificuldade com uma pesquisa paralela de levantamento e cruzamento de dados, junto a entrevista extra institucional com Clarissa Diniz.

Assim, narradas as condições desta navegação, apresentamos a organização desta espécie de diário de bordo: a dissertação está dividida em três capítulos, considerações finais e um *post scriptum*.

O Capítulo 1, intitulado Vou Navegar nas Ondas do Mar, traz no subitem 1.1, O Porto, um pouco sobre a história da região portuária, de seu surgimento até a implementação do Projeto Porto Maravilha, onde evidenciamos os conflitos e contrastes que dele afluíram. Já no subitem 1.2, O Mar, contamos sobre a implantação do Museu de Arte do Rio – MAR, nosso Mar-simbólico a ser navegado por estas páginas, até os dias da exposição a ser estudada. No subitem 1.3, A Singradura: O Rio do Samba, fazemos a descrição analítica da exposição, enquanto no 1.4, O Farol: luz para um olhar avaliativo, aponta-se para uma apreciação voltada às questões semânticas da mostra.

Já o Capítulo 2, Destino, Mapas e Instrumentos de Navegação, apresenta no subitem 2.1, Instrumentos de Navegação, os conceitos da Teoria da Museologia entendidos como centrais para o estudo. No subitem 2.2, O Horizonte é o Destino: rotas para a Democracia Cultural, são mostradas as construções da democratização da cultura, seus pontos de encontro e afastamento com a Democracia Cultural e o porquê desta se localizar em um horizonte utópico. Finalizando esta etapa, no subitem 2.3, A Embarcação da Participação, infiltra-se diversos campos do conhecimento para construir e manifestar a ideia de uma participação museal.

Por fim, no Capítulo 3, Do Canto das Sereias às Gaivotas: navegar é preciso, demonstramos no subitem 3.1, Ventos de Alheta e Cruzeiro do Sul, as ocasiões em que a participação ocorreu no MAR antes de O Rio do Samba, junto aos dados levantados para esta pesquisa e revelações de CD sobre a não-participação dos públicos nesta ocasião. No subitem 3.2, Os Cantos das Sereias, evidenciam-se as contradições do Museu de Arte do Rio quando comparado seu posicionamento institucional *versus* seu discurso institucional. Por fim, no subitem 3.3, Tempestades e Gaivotas, demonstra-se as incongruências do Museu diante da análise de aplicação conceitual da participação museal e maneiras em que a participação é potencialmente modificadora de um *status quo* enraizado no MAR.

Nas considerações finais, mencionamos os caminhos percorridos e a importância de se ter em conta a participação como ferramenta e como método de modificação de realidades nas relações entre museus e públicos.

Para finalizar, o *Post Scriptum* – Mensagem na Garrafa, narra acontecimentos posteriores ao recorte temporal da pesquisa, mas que afetam diretamente sua compreensão e execução, trazendo uma mirada coetânea ao que ocorreu em O Rio do Samba.

Assim, revelados os pontos centrais desta pesquisa, convidamos a navegar com a pergunta mobilizadora: **todos a bordo?**

CAPÍTULO 1

VOU NAVEGAR NAS ONDAS DO MAR

1. VOU NAVEGAR NAS ONDAS DO MAR

“Descendo para o sul, [...] acabava de varrer da minha viagem a pior espécie de poeira que uma vassoura pode afastar: a de nunca começar.”

(Amyr Klink, Mar sem fim, 2000)

Para iniciar qualquer jornada náutica, um navegante precisa conhecer bem o porto de onde parte e o mar pelo qual navega. O porto, longe de ser seguro, é ponto de largada da terra firme, da certeza e das raízes. O mar, a imensidão que não acolhe, mas desafia e movimenta. Já cantava o dito popular: “mar calmo nunca fez bom marinheiro”, mas conhecer as realidades da navegação pode proporcionar uma jornada mais segura.

Assim, neste capítulo, serão apresentados O Porto, uma ronda pelas complexidades do Projeto Porto Maravilha, que tem em um de seus objetivos O Mar simbólico por onde se navega: O Museu de Arte do Rio – MAR. Por fim, na imensidão deste Mar, é preciso estabelecer A Singradura, o trecho percorrido, que aqui será a exposição “Rio do Samba: resistência e reinvenção”.

1.1. O Porto

A História, disciplina que é estudada na vida escolar e acadêmica, se confunde com as histórias dos portos pelo mundo, e não seria diferente com o Brasil e, especificamente, com o Rio de Janeiro. Desde os movimentos de colonização, a dominação e ocupação destes novos territórios, a produção e movimentação de produtos, o sequestro e tráfico de pessoas escravizadas... Todos estes fatos estão atrelados de maneira íntima ao Porto do Rio de Janeiro, mas também às comunidades que se instalaram e desenvolveram na região do entorno portuário.

Desde muito tempo, os portos se configuram como um “coração” que influencia e age nos processos de conformação urbana, atrelados a um sistema de trocas de bens, serviços e consumo, mas também na resistência e produção de culturas e suas manifestações. E este, como todo porto, será o lugar de onde se parte para uma jornada.

Não é possível precisar uma data exata que marque a existência do porto do Rio de Janeiro, mas já em janeiro de 1502, o navegador português Gaspar de Lemos “descobre” a baía onde, em 1565, foi criado o primeiro assentamento jesuíta neste território, não sem disputas e alianças com os povos indígenas que já habitavam a terra.

Tal ocupação se consolidou em 1567 com a edificação de “uma pequena cidade fortificada” (GONÇALVES, COSTA, 2020), no alto do Morro do Castelo – que fomentou o nome do morro – e o assentamento, também, nas partes baixas, entre o Morro de São Bento, Morro de Santo Antônio e Morro da Conceição.

Para o estabelecimento da colônia, este era um espaço fundamental de consolidação territorial pela proximidade ao mar, tanto pela chegada de colonos e produtos europeus (tecido, pólvora, tabaco, etc.), quanto como entreposto de escoamento da produção colonial, com ênfase na exportação de produtos como pau-brasil, açúcar, café, metais, etc., vindos também das Minas Gerais e do Vale do Paraíba. Dentre as atividades principais, o tráfico e venda de pessoas africanas escravizadas, que “no período de 1826 a 1830, estima-se que aportaram 96 navios por ano, ou seja, praticamente dois navios em média por semana, cada um deles desembarcando cerca de quatrocentas pessoas escravizadas” (Ibid.).

Este fato foi um dos agentes que fez com que a localização do porto fosse se alterando conforme a ocupação do espaço do entorno, que como dito, iniciou-se nas proximidades do Morro do Castelo e hoje se localiza no bairro do Caju. O movimento inicial foi feito após a chegada da família real portuguesa, em 1808. As águas rasas deste primeiro porto obrigavam as embarcações de maior tamanho, das travessias transatlânticas, aportarem distantes da terra e os passageiros serem realocados em barcos de menor volume. Junto a isso, a abertura dos portos às “nações amigas” fez com que as atividades portuárias fossem deslocadas para áreas mais distantes do centro, “em direção ao litoral da Prainha, Valongo e Gamboa” (LAMARÃO, 2006), onde também se “instalaria o complexo vinculado ao comércio de pessoas escravizadas, compreendendo um lazareto, cemitério e locais de venda e preparação para a exposição pública dessas pessoas” (GONÇALVES, COSTA, 2020).

A importância adquirida [...] dentro do conjunto das atividades portuárias da cidade é atestada pelo decreto de 21 de janeiro de 1809, do príncipe dom João, que previa o aforamento dos terrenos da praia da Gamboa e do saco dos Alferes para a construção de armazéns e trapiches destinados a recolher trigo, couros e outros gêneros, medida de alto alcance econômico, pois até então a cidade não tinha um porto especial para embarque e desembarque de mercadorias. Outra iniciativa do príncipe regente nesse sentido foi a construção de um cais, na praia do Valongo, com rampas e escadas para facilitar o embarque e desembarque (LAMARÃO, 2006).

Estava, portanto, estabelecido o Cais do Valongo.

Em 1843, por ordem de dom Pedro II, esta configuração do porto é aterrada e remodelada para a chegada de Tereza Cristina Maria de Bourbon, imperatriz do Brasil, ganhando a alcunha de Cais da Imperatriz.

Segundo Guilherme Leite Gonçalves e Sérgio Costa (2020), a proibição definitiva do tráfico de pessoas escravizadas, em 1850, esvazia o porto de uma de suas funções fundamentais. Esta população, em parte, foi absorvida pela produção cafeeira, e mais uma vez, o porto tem atuação fundamental, desta vez no recebimento de mão de obra imigrante livre. Muitos daqueles que permaneceram no centro urbano do Rio de Janeiro, estabeleceram residência nos morros e cortiços da região central e trabalhavam na estiva e outras atividades também relacionadas ao porto.

Outro agente significativo foi a chegada de um grande contingente de escravizados libertados vindos de Salvador.

Ao chegar ao Rio, eles se estabeleceram a princípio na Saúde, o antigo Valongo, onde a moradia era barata e o porto oferecia oportunidade de trabalho braçal. Em comum, tinham uma identidade mais definida: negros de origem sudanesa, eles chegavam de Salvador trazendo uma ampla experiência tanto cultural, com sua participação em grupos festeiros, como religiosa, nos candomblés (GONÇALVES, COSTA, 2020).

Estas pessoas estabeleceram-se, a partir dos anos de 1870, na área que abarcava as freguesias da Gamboa, Santo Cristo, Saúde, Santana e Cidade Nova, e ficou conhecida como a Pequena África, sendo esta uma:

Expressão usada pelo escritor Roberto Moura, baseado numa afirmação de Heitor dos Prazeres (“A Praça Onze era uma África em miniatura”, cf. Alencar, 1981: 20;80), para designar a base territorial da comunidade baiana do Rio de Janeiro [...] que se estendia dos arredores da antiga Praça Onze até as proximidades da atual Praça Mauá [...] constituindo-se em importante polo concentrador de múltiplas expressões da cultura afro-brasileira, da música à religião, a Pequena África foi o berço onde nasceu o samba em sua forma urbana (LOPES, SIMAS, 2015).

Ainda como fatores da tomada populacional da zona portuária do Rio de Janeiro, os combatentes da Guerra de Canudos ocuparam as encostas do Morro da Providência, após a promessa não cumprida pelo governo de providenciar moradia na cidade (FIGUEIREDO, 2005), o que acabou designando o nome Favela em função da vegetação faveleira, encontra na área de batalha. Da mesma maneira, muitas famílias despejadas do Morro do Castelo, em função das operações de desmonte no início do século XX, assentam-se nos morros do entorno do porto.

Como consequência destes movimentos de tomada da região como moradia,

Os morros adjacentes à região portuária tornaram-se então um espaço de sociabilidade, vivência e resistência da população pobre e negra. Ali, essas pessoas moravam em casebres, cortiços e favelas; trabalhavam nos serviços de carga e descarga do porto; professavam seus costumes, danças e religião; reuniam-se em associações de trabalhadores da estiva. Esse ambiente expressava o elo entre as práticas da cultura afrodescendente, o lugar do trabalho e a organização política dos moradores. Assim, as casas de cultos religiosos africanos eram, ao mesmo tempo, residência de estivadores e local de festas. Do mesmo modo, importantes associações de trabalhadores, como a Sociedade de Resistência dos Trabalhadores em Trapiches de Café, constituídas maciçamente por negros, organizavam os ranchos de carnaval (GONÇALVES, COSTA, 2020).

Foi neste contexto que, na gestão do prefeito Francisco Pereira Passos (1902-1906), inicia-se um projeto de ideologia modernista que mirava a ruptura com a estética e os costumes coloniais, atuando através da repressão de qualquer manifestação que fosse contra seus “ideais civilizatórios”, para “promover uma industrialização imediata e a modernização do país [que] eram metas da nova elite republicana” (MALLMANN, 2010). Fortemente inspirado no modelo francês de uma Paris burguesa do final do século XIX, intervenções como a derrubada do Morro do Castelo se justificavam pelos discursos higienistas e eugenistas, que condenou os morros da cidade por implicarem a permanência dos miasmas – maus odores presentes da cidade, que segundo os médicos da época, eram os responsáveis pela proliferação das doenças. Este projeto alcançava também as práticas de festejos como o entrudo, que nos dias que antecediam o início da quaresma, os brincantes atiravam farinha, limões de cheiro e água, uns aos outros (ARAÚJO, 2011). Tal prática foi proibida por Pereira Passos, dando origem ao carnaval moderno.

Gonçalves e Costa (2020) fazem um importante apontamento sobre o dito “carnaval moderno”, sendo necessário diferenciar o carnaval que se popularizou no século XX e “nasceu dos chamados ranchos carnavalescos da região portuária, do carnaval de máscaras da segunda metade do século XIX transportado de Veneza para os salões da elite carioca”, separando as festas populares e negras de rua, que incluem o entrudo, e as festas de salões, brancas e elitizadas.

A reforma urbana – e por que não de costumes – executada por Pereira Passos não foi a única transformação que a região do porto sofreu no século XX, sendo importante citar, como exemplo, a construção da Avenida Presidente Vargas: uma via de 16 pistas que dividiu severamente a zona portuária do restante da cidade, isolando-a geopoliticamente.

Já no século XXI, mais precisamente em dezembro de 2009, um mês após o anúncio que o Rio de Janeiro seria sede dos Jogos Olímpicos de 2016, foi lançado o

Projeto Porto Maravilha – PPM. Desenvolvido na gestão do prefeito Eduardo Paes (2009-2016), a tentativa de uma ação urbanística na região portuária havida sido também objetivos dos prefeitos antecessores, César Maia (1993-1996 e 2001-2008) e Luiz Paulo Conde (1997- 2000).

Conde e Maia realizaram projetos como o Programa de Assentamentos Populares do Rio de Janeiro (PROAP), conhecido como Favela-Bairro, cujo objetivo era implantar serviços públicos, infraestrutura e políticas sociais nas comunidades, integrando as favelas à cidade, por obras executadas pela Secretaria Municipal de Urbanismo, Infraestrutura e Habitação. O programa durou até 2017, quando foi descontinuado pela gestão de Marcelo Crivella, já em sua quarta fase, que abordaremos mais adiante.

Logo após sua eleição para o segundo mandato, em 2000, Maia inicia a tentativa de trazer uma filial do museu Guggenheim para o Rio de Janeiro, instalando o museu no píer da Praça Mauá, condicionado também a criação da Cidade do Samba e a urbanização do Morro da Providência. O projeto acaba não se concretizando e rendendo, em 2015, uma condenação de ressarcimento de dois milhões de dólares ao município, por César Maia e pela Fundação Solomon R. Guggenheim, por não haver licitação para o estudo de viabilidade feito pela instituição em 2002 (EXTRA, 2015).

Ao retomarmos o Projeto Porto Maravilha, é importante, portanto, noticiar que não se tratava de um projeto inédito em sua forma, mas talvez em aplicação e apelo.

Seguindo o esteio de projetos desenvolvidos ao redor do mundo, como Baltimore, Bilbao, Atenas e Buenos Aires, o Rio de Janeiro é lançado em uma corrida para criar seu *cluster* criativo. Este conceito, sob a definição da Fundação Serralves, dispõe que:

têm metas quer de natureza social, quer de natureza empresarial, objectivos culturais bem como de expansão. Um cluster criativo inclui empresas sem fins lucrativos, instituições e equipamentos culturais, artistas individuais, a par dos parques científicos e media centres. Os clusters criativos são lugares para se viver e para trabalhar. Locais onde os produtos culturais são consumidos assim como produzidos. Estão activos 24 horas para trabalho e lazer. Eles alimentam-se da diversidade e da mudança e prosperam nos ambientes multiculturais urbanos que possuem características locais próprias, mas estão também conectados com o mundo (FUNDAÇÃO SERRALVES, 2015).

Para a autora Ana Carla Fonseca (2015), os debates sobre *clusters* criativos afluem “na convergência entre as propostas de economia criativa e cidade criativa” Alimentando-se de ideias do *cluster* empresarial, a vertente criativa assume configuração própria como “detentora de características especiais e capaz de

desempenhar papel peculiar no contexto urbano, orquestrando potencialmente as dimensões social, econômica e cultural” (Ibid.), sendo conformado como um complexo geolocalizado de equipamentos e manifestações culturais, dentro de um circuito específico, e que interpreta a cultura como um capital que referencia e direciona a própria atuação do mercado financeiro. O valor simbólico atribuído ao *cluster* legitima e complementa o valor econômico da região através da distinção.

Para adequar-se à ideia de uma cidade criativa que contém seu *cluster*, o turismo acaba sendo também uma grande força motriz, que se vale de estratégias organizadas em quatro bases. São elas:

- 1) Infra-estruturas icônicas – criação de ícones arquitectónicos para atracção de visitantes (ex. Guggenheim de Bilbao);
- 2) Mega Eventos – ser palco de eventos de larga escala (ex. Jogos Olímpicos);
- 3) Tematização – criação de um tema como base da narrativa local;
- 4) “Garimpagem” do Património – uso dos recursos do passado para ancorar a dinâmica turística (ex. Veneza) (FUNDAÇÃO SERRALVES, 2015).

O título de cidade criativa vai muito além da mera auto declaração como tal. Este é um status conferido pela UNESCO para aquelas cidades que integram sua cultura como um ativo econômico, e divide-se em 7 áreas de atuação principais: Artesanato e Artes Populares, Design, Cinema, Gastronomia, Literatura, Música e Media Arts.

Atualmente, 246 cidades de 80 países integram essa rede mundial de cooperação entre os que encontraram na criatividade “uma direção estratégica e um impulsionador para a regeneração e o desenvolvimento urbano sustentável” (UNESCO, 2020). No Brasil, 10 cidades integram a Rede de Cidades Criativas: Belém (PA), Florianópolis (SC), Paraty (RJ) e Belo Horizonte (MG) em gastronomia; Brasília (DF), Curitiba (PR) e Fortaleza (CE) em design; João Pessoa (PB) em artesanato e artes populares; Salvador (BA) em música; e Santos (SP) em cinema.

O fato de uma cidade como o Rio de Janeiro, considerando seu aporte turístico e diversidade cultural, não ter o título – ou mesmo não **ser** uma – cidade criativa, pode ser considerado como uma das motivações da corrida pela visibilidade global que é desencadeada por esse reconhecimento, unido aos eventos esportivos de 2014 e 2016, aos investimentos internacionais incorporados à cidade e potencializados por este conjunto.

O movimento de criação e inserção de um *cluster* no coração histórico e econômico da cidade não pode ser visto com a ingenuidade de o reconhecimento da cultura ser a única força incentivadora do processo. O mercado, o lucro e a inserção em

um sistema capitalista neoliberal, neste caso, compõem os parâmetros reais e isto pode ser observado, inclusive, no formato de implementação.

Em sua exposição inicial, a Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (CDURP) apresenta um plano estratégico do PPM com os modelos de financiamento e gestão, configurando uma operação consorciada através de parceria público-privada (PPP), que abarca uma área 5 milhões de metros quadrados nos bairros do Santo Cristo, Gamboa, Saúde e Centro - SAGAS.

O projeto de 2009 fala sobre a criação do Museu do Amanhã e da Pinacoteca do Estado do Rio de Janeiro, mas em 2011 este último já é nomeado como Museu de Arte do Rio. Além destes equipamentos culturais, o plano estratégico versa sobre as principais obras e serviços a serem executados, como a demolição do Elevado da Perimetral, implantação do Veículo Leve sobre Trilhos – VLT, vias reurbanizadas e novas vias criadas, calçamento, obras de água, esgoto e drenagem, iluminação pública, coleta de lixo e “manutenção e conservação de pontos e monumentos turísticos, históricos e geográficos” (RIO DE JANEIRO, 2020).

No entanto, da execução do projeto também foram produtos a desapropriação de moradias, um extenso processo de gentrificação (conceito a ser explicitado mais adiante) e de especulação imobiliária que resultou na impossibilidade de famílias manterem suas casas naquela região. As remoções feitas, principalmente, no Morro da Providência, sob a chancela da 3ª fase do Favela-Bairro, agora chamado Morar Carioca, foram simbolicamente violentas. Segundo relatos no Dossiê do Comitê Popular da Copa e Olimpíadas do Rio de Janeiro (2012), famílias amanheciam com as portas pichadas com a inscrição “SMH” e um número, que marcavam as casas que seriam demolidas para a execução das obras. As letras, que significavam Secretaria Municipal de Habitação, foram reinterpretadas pelos moradores por “Saia do Morro Hoje!”, em referência ao ocorrido em 1808, quando as letras “P.R.” eram pintadas nas portas das casas nos dias que sucederam a chegada da família real portuguesa, e então os moradores tinham 72 horas para abandonar suas moradas – com tudo dentro – para que os nobres pudessem ocupá-las. P.R, Príncipe Regente, foi naquela época, satirizado por “Ponha-se na Rua” (COUTO, 2017).



Fachada de casa marcada com a sigla SMH e um número, mostrando que seria demolida, no Morro da Providência. Fonte: Fórum Comunitário do Porto.

A falta de diálogo e de participação popular, somados à desinformação, foram sintomáticas neste episódio, e acabou gerando resistência – e certa repulsa – da população dos bairros afetados em relação ao PPM.

É singular e muito importante observar o uso da linguagem empregada nos documentos do Projeto. Termos como revitalização, requalificação, ressignificação e reurbanização são recorrentes, e todos apontam justamente para uma marginalização, deslegitimação, subestimação das populações da área, suas histórias e manifestações culturais, bem como as “vidas” e as memórias do próprio território. Tais palavras fazem parte de um léxico neoliberal que minimiza as violências do Estado e do Mercado em favor do capital.

Bruno Pereira do Nascimento (2019) faz um importante apontamento sobre estes termos, uma vez que “valorizam antes o substrato material do espaço como produto, e não como uma relação social a ser problematizada”. E é no negligenciamento destes significados que está o grande “mérito” do conceito de gentrificação.

Desenvolvido por Ruth Glass em 1964, a noção de gentrificação – embora sua manifestação prática seja muito anterior – trata de um fenômeno de modificação do perfil socioeconômico de moradores de uma determinada região, onde uma classe menos abastada é “removida” em detrimento de uma apropriação espacial por classes mais privilegiadas. Este processo ocorre em regiões estigmatizadas pelo abandono, insalubridade, violência e aspecto deteriorado – fruto de anos de descaso do poder público –, mas que possuem potencial econômico pela ocupação do entorno, e através

de investimentos, passam por reestruturações para atender a demandas dessa nova população. Nascimento (2019) ainda completa que “visa-se, em última análise, a ampliar a circulação de capitais nos bairros impactados, mesmo que a elevados custos sociais”

Ainda sobre linguagem adotada pelos órgãos governamentais e alimentadas por este léxico neoliberal, Simone Pondé Vassallo traça um importante paralelo:

Nos primeiros anos de divulgação do projeto, em 2009 e em 2010, os discursos da prefeitura e da grande imprensa definiam a localidade a partir de termos como “vazio”, “isolamento” e “degradação”, o que justificava a sua revitalização e modernização. É interessante o paralelo com o imaginário sobre o sertão durante a Primeira República, então associado ao vazio, ao isolamento, ao abandono e ao atraso [...]. O mito do sertão como espaço vazio justificava as tentativas de modernização, civilização e incorporação à vida nacional. [...] uma das mais expressivas afirmações do movimento sanitário da Primeira República era de que “o sertão do Brasil começa onde termina a Avenida Central”. E é justamente onde se encontra a região portuária, historicamente habitada por setores marginalizados da população! Portanto, encontramos nos atuais discursos a reelaboração de um imaginário bem mais antigo e persistente em torno de locais classificados como “vazios” e “isolados” que precisam ser “modernizados” e “integrados”. A região portuária parece ser historicamente englobada por essas representações (VASSALLO, 2014).

O cenário era de repercussões negativas, desconfiança popular, notícias sobre corrupção nas transações de vendas de Cepacs⁶ e o envolvimento em escândalos das construtoras ligadas ao projeto. A finalização das obras dos museus e a “redescoberta” arqueológica do Cais do Valongo – junto a sua indicação e integração na lista de Patrimônio Mundial da UNESCO –, reacenderam a promessa do *cluster* criativo, que passa a considerar a cultura e o patrimônio da região como ativos econômicos, e de igual maneira, de legitimação do próprio Projeto Porto Maravilha. E mais uma vez, o uso das palavras e conceitos apropriados por tal léxico neoliberal trabalha em prol de uma aprovação social, em tom de benfeitorias e melhorias, daquilo que possui valor essencial para o mercado, tendo como exemplos as ideias de “criativo” e “colaborador” incorporados como adjetivação fundamental para relações impositivas serem mais docilizadas.

⁶ As Cepacs (Certificados de Potencial Adicional de Construção) “são títulos emitidos pela prefeitura, negociados na bolsa de valores e vinculados à captação contingenciada de recursos. Isto é, a CDURP só pode aplicar os recursos captados nas obras previstas na região portuária. Em contrapartida, os compradores dos títulos adquirem o direito de construir além dos limites normais em áreas que receberão ampliação da infraestrutura urbana. As facilidades fiscais e administrativas oferecidas pela municipalidade ao investidor são fatores importantes” (GONÇALVES, COSTA, 2020), como incentivos fiscais e aceleração na aprovação dos projetos.

Assim, relacionando os quatro alicerces da cidade criativa com o que foi apresentado à sociedade como resultado das obras, é possível avaliar a conformação do *cluster* criativo:

Exemplo	Entrega PPM
Criação de ícones arquitetônicos por profissionais de renome para a atração de visitantes ⁷	Museu do Amanhã (projeto de Santiago Calatrava) AQWA Corporate (projeto de Norman Foster)
Mega eventos	Olimpíadas do Rio de Janeiro 2016
Criação de um tema como base da narrativa local	“Porta de entrada da cidade maravilhosa, lugar foi escolhido como ponto de partida da revitalização da região do Porto por abrigar parte importante da história do Rio” (PORTO MARAVILHA, 2010a).
“Garimpagem” do Patrimônio	Cais do Valongo, Pedra do Sal, museus, etc.

Julga-se importante citar que o Museu do Amanhã, em princípio, seria instalado em dois dos armazéns do porto (5 e 6), mais especificamente em frente ao prédio da Polícia Federal (PORTO MARAVILHA, 2010a). Posteriormente, foi utilizado o espaço do píer, (que no primeiro projeto seria uma praça de convivência) onde implantou-se o projeto do arquiteto espanhol Santiago Calatrava (PORTO MARAVILHA, 2010b). As alterações também aconteceram na instância da Pinacoteca do Estado do Rio de Janeiro, que passa a se chamar Museu de Arte do Rio, mudanças estas que são divulgadas no mesmo número da revista Porto Maravilha (julho de 2010, número 2), e implica na formação de uma coleção museológica.

Por fim, as funções portuárias de passageiros seguem no Píer Mauá, endossando a questão do turismo como alavanca do *cluster* criativo, e as operações comerciais de carga são ativas na região do Caju desde 20 de julho de 1910.

Após este breve percorrer histórico para conhecer o Porto de onde iniciaremos nossa jornada simbólico-náutica, desbravaremos o Mar por onde vamos navegar.

1.2. O Mar

O Museu de Arte do Rio (MAR) foi idealizado para ser uma das âncoras culturais do PPM. Em uma iniciativa da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, em parceria com

⁷ As obras do Museu de Arte do Rio, apesar de envolver a restauração de dois edifícios e a construção da onda, desenvolvidos por um escritório de arquitetura de renome no Brasil, não representa a criação de tal ícone à que o item se refere.

a Fundação Roberto Marinho⁸, e a participação do Instituto Odeon (IO) na “operacionalização, apoio e execução de atividades e serviços culturais para a completa gestão [...] desde a sua concepção no ano de 2012” (INSTITUTO ODEON, 2021), tendo a Cdurp como “interveniente pagadora” (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2012), o museu é inaugurado em 1º de março de 2013.

O MAR foi aberto oficialmente em uma cerimônia solene, que dentre muitas autoridades políticas e do universo das artes e da cultura, recebeu a então Presidente Dilma Rousseff, a Ministra da Cultura Marta Suplicy, o governador Sérgio Cabral e o prefeito Eduardo Paes. Com forte esquema de segurança em função destas presenças, o museu ficou cercado por barreiras físicas e humanas, que foram também impedimentoss para os manifestantes que protestavam contra o fechamento de equipamentos culturais da cidade e as remoções no Morro da Providência e nas ocupações na região.

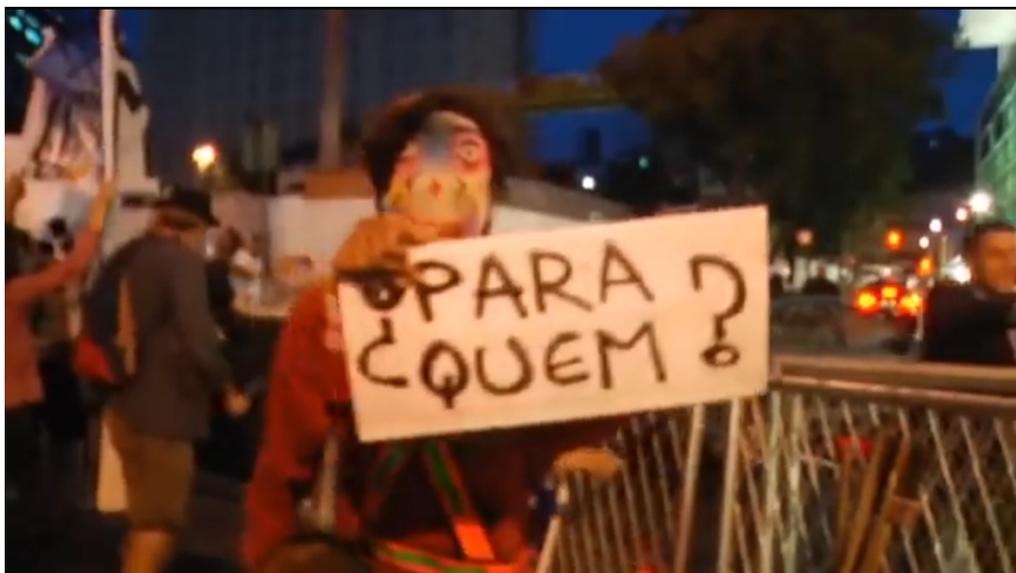


Protesto na inauguração do MAR. Imagem: captura de vídeo “Protesto na inauguração do MAR” de Paulista Filmes no YouTube.

Muito simbólica é a figura de um manifestante em especial: carregando um cartaz com os dizeres “¿PARA QUEM?”, usava um uniforme com sinalizador e capacete dos trabalhadores das obras do Porto, com o rosto coberto por uma máscara de bate-

⁸ A Fundação Roberto Marinho é uma entidade sem fins lucrativos ligada ao Grupo Globo. Atua na área de educação, cultura e meio ambiente através de projetos em parceria com entes públicos e a iniciativa privada. Sob o mote da comunicação como via de educação, esteve a frente da concepção e desenvolvimento de seis museus brasileiros, dentre eles o Museu de Arte do Rio e o Museu do Amanhã. É importante destacar a influência deste agente enquanto parceiro ativo na realização dos museus, justamente, por proporcionar maior visibilidade popular através dos meios de comunicação de massa.

bola – ou Clóvis – personagem característico do carnaval carioca que tem, em uma de suas origens, a narrativa de que escravizados poderiam brincar livremente o carnaval e bater as bolas em sinal de protesto contra a opressão. Esta manifestação cultural foi decretada como Patrimônio Cultural da Cidade do Rio de Janeiro em 2012 pelo prefeito Paes.



Manifestante em protesto na inauguração do MAR. Imagem: captura de vídeo “Protesto na inauguração do MAR” de Paulista Filmes no YouTube.

O Museu foi, portanto, inaugurado sob a gestão do Instituto Odeon, uma Organização Social – OS, sem fins lucrativos, qualificada para a gestão de equipamentos culturais. Como um órgão da administração pública direta que integra a estrutura da Secretaria Municipal de Cultura (SMC), por meio da Gerência de Museus, o MAR é um museu público, de propriedade da entidade jurídica do município, bem como sua administração, financiamento e demais responsabilidades inerentes. Apenas a gestão interna à instituição é feita pela Organização Social, vencedora de processo licitatório.

Este modelo de gestão, através de parceria público-privada (PPP), se dá por meio de Contratos de Gestão celebrados entre a Prefeitura, na figura da SMC e a OS, onde repasses financeiros são feitos a partir do cumprimento e alcance das metas e indicadores de desempenho contratados. Desta maneira, a justificativa para a terceirização da operação do museu é a dinamização da gestão, no sentido de contornar sistemas licitatórios – inerentes à administração pública – que lentificam e burocratizam decisões e as contratações de pessoal e serviços. Para além, supre as demandas

orçamentárias que não podem ser pagas com leis de incentivo a cultura⁹ (federal, estadual ou municipal). No entanto, este mesmo movimento acaba por responsabilizar a OS pela captação de recursos para a execução de projetos como exposições, ações educativas e demais propostas que possam estar fora do planejamento orçamentário.

Isto significa que existe, em certo grau, uma dependência financeira entrelaçada, entre a administração pública e a captação de verbas privadas por meio de leis de incentivo via renúncia fiscal, o que muitas vezes, pela necessidade de investimentos, acaba tornando o museu em uma vitrine para o marketing de grandes empresas.

Como contraponto, como expresso por Claudia Costin, a figura da Organização Social afrente de gestões, confere ao aparelho de Estado, além da flexibilidade e da agilidade na solução de demandas, a “abertura à participação da sociedade civil” (COSTIN, 2005). No entanto, questiona-se: quem são os sujeitos que efetivamente se lançam a participar nestes ambientes de gestão? Quais interesses estão em jogo nas dimensões e níveis de participação que se efetivam? A quem esta participação beneficia? Não pretendemos responder tais perguntas, mas é importante sinalizá-las como maneira de provocação e convite a uma reflexão paralela.

É, portanto, sob este modelo, que o Museu de Arte do Rio foi implantado na Praça Mauá, ocupando dois edifícios já existentes: o número 5, antigo Terminal Rodoviário Mariano Procópio e Hospital da Polícia Civil – tendo abrigado uma delegacia do DOPS durante o período da ditadura militar – de arquitetura modernista e propriedade do município; e o número 10, o palacete D. João VI, um edifício eclético, tombado pelo município, foco de uma disputa judicial com a massa falida do Banco Santos (EXTRA, 2009), e cedido pelo Estado para uso por prazo indeterminado (RIO DE JANEIRO, 2010).

Para os arquitetos contratados para a execução deste projeto, o escritório Bernardes+Jacobsen Arquitetura, o grande desafio era a união destas duas edificações tão distintas. Isso aconteceu através das obras de restauração de ambos os prédios, junto a criação de uma passarela que liga o quinto pavimento do nº 5 ao último andar

⁹ Segundo a Instrução Normativa nº 2, de 23 de abril de 2019, em seu Artigo 10, dispõe: “Os custos administrativos não poderão ultrapassar o limite de 15% (quinze por cento) do Valor do Projeto, sendo admitidas como despesas de administração para os fins do Decreto nº 5.761, de 2006: I - material de consumo para escritório; II - locação de imóvel durante a execução do projeto a fim de abrigar exclusivamente atividades administrativas; III - serviços de postagem e correios; IV - transporte e insumos destinados a pessoal administrativo; V - contas de telefone, água, luz ou de internet, durante a execução do projeto; VI - pagamentos de pessoal administrativo e os respectivos encargos sociais, trabalhistas e previdenciários” (BRASIL, 2019). Esta regra também é aplicada a leis de incentivo nas esferas municipal e estadual, podendo variar a porcentagem de acordo com a legislação vigente.

do nº 10. Outro elemento arquitetônico adicionado ao complexo foi a cobertura suspensa – ou cobertura fluída, desenvolvida para simular os movimentos das ondas do mar. Seu processo de confecção envolveu o saber-fazer de carnavalescos e trabalhadores dos barracões de escolas de samba da região portuária, principalmente da G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro, que esculpiram em isopor o molde em tamanho real da cobertura, sendo instalado e preenchido com concreto. Este movimento demonstra a adesão/apropriação à uma expressão de trabalho inequívoca da área no projeto arquitetônico.

Assim, o prédio modernista abriga os setores administrativos e a Escola do Olhar, e o palacete recebe o Pavilhão de Exposições e áreas técnicas, conformando um percurso expositivo que se inicia no quarto andar e finaliza no térreo. Conforme informações constantes no Termo de Referência anexo ao Edital de convocação pública de parceria entre a OS e SMC, para a Gestão do Museu de Arte do Rio (2012), observa-se:

Escola do Olhar	Palacete D. João VI – Espaço de exposições
Térreo: bilheteria, loja e cafeteria;	1º pavimento: sala de exposição temporária dedicada a Arte Contemporânea;
1º pavimento: áreas administrativas, sala de funcionários, vestiários e copa;	2º e 3º pavimentos: salas de exposições de média e curta duração;
2º e 3º pavimentos: salas de aulas;	4º pavimento: sala de exposição de longa duração com foco no Rio de Janeiro;
4º pavimento: biblioteca, auditório e sala para palestras;	Último pavimento: Cobertura e Terraço;
5º pavimento: auditório, sala de aula, varanda e rampa de acesso ao Palacete – prédio de exposições;	Área central: circulação vertical – escadas e elevadores, sanitários e áreas técnicas.
6º pavimento: cafeteria e varanda;	
Cobertura	

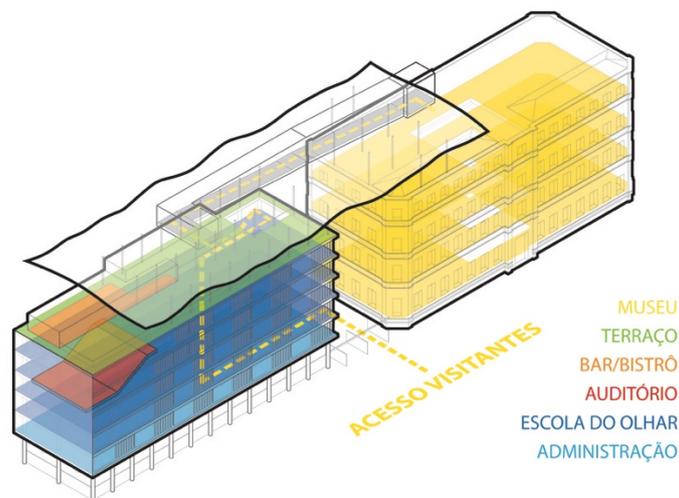


Diagrama do complexo, 2013. Fonte: Bernardes+Jacobsen Arquitetura.

É importante notar que o Museu – como um todo – se compõe no complexo formado pelos dois prédios. O diagrama acima, captado no site do escritório de arquitetura, ao contrário disso, interpreta somente o Pavilhão Expositivo como “museu”, restringindo a atuação sobre este âmbito e reproduzindo um entendimento simplista do que é museu. Assim, a despeito da indicação do diagrama da empresa responsável, o que, de certo modo, revela fissuras discursivas no projeto, reitera-se que o Museu de Arte do Rio é formado pelo edifício onde se situa a Escola do Olhar e pelo Pavilhão Expositivo, além dos setores de trabalho inseridos em ambas as edificações.

Sob esta construção e constituição física, e segundo Paulo Herkenhoff no texto de abertura do Planejamento Estratégico, o Museu de Arte do Rio se define como

[...] um museu de arte com o foco mais concentrado em processos do que em eventos. [...] o MAR (Museu de Arte do Rio) concentra-se em dois eixos de atuação: atividades curatoriais e educacionais a partir do conceito clássico de museu com as tarefas de colecionar, registrar, conservar, estudar e expor sob uma ótica experimental. O binômio reflete-se nos dois prédios do complexo do MAR – a Escola do Olhar e o Pavilhão de Exposições. Seu campo são as artes plásticas no contexto da cultura visual contemporânea e de suas implicações ambientais, históricas, socioeconômicas, antropológicas e políticas. (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2013).

Neste mesmo documento, que é equivalente ao plano museológico da instituição, são apresentados os principais pontos que regem sua atuação. São eles sua visão, missão e valores.

Missão: Desenvolver um espaço onde **o Rio se encontra e se reinventa** através do conhecimento da arte e da experiência do olhar,

com ênfase na formação de acervo e na educação. Visão: Transformar as relações do Rio com a arte em processo de **formação emancipatória da cidadania**. Valores: Esfera pública: **o Mar é de todos e para todos**. **Democracia: ter uma escuta ativa da sociedade**. Excelência: ser incansável na busca da qualidade. Autonomia institucional: guiar a ação intelectual e administrativa (modelo de gestão). Transparência: tornar públicos os processos, ações e resultados. Proatividade: na ação cultural e administrativa para o cumprimento de sua missão (Ibid., grifo nosso).

Portanto, a partir de agora, nossa narrativa se bifurca em duas partes que formam o todo complexo. Primeiro falaremos da Escola do Olhar e suas especificidades e, posteriormente, do que foi chamado Pavilhão de Exposições, para então estas águas confluírem novamente.

Ao ser um museu pensado sobre os pilares da curadoria e da educação, a Escola do Olhar (EdO) foi desenvolvida como um eixo estruturante da atividade museal, e atua na formação continuada e de forma estreita junto ao Programa Expositivo, se propondo a criar laços que “vão além de setor educativo convencional” (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2016). As interfaces entre os projetos da EdO e a coleção do Museu se dá em múltiplos direcionamentos, provocando “práticas compartilhadas”, experimentações e construindo uma agenda “que aprofunda a dimensão pública da arte” (Ibid.).

Dentre as propostas centrais da EdO está o diálogo e a conexão direta com

escolas públicas e privadas, universidades nacionais e estrangeiras, nossos vizinhos da região portuária, além de instituições, ONGs, associações de bairro, projetos sociais e educacionais, secretarias municipais, órgãos públicos de todas as esferas, grupos de estudos, coletivos e diferentes atores (Ibid.).

Assim, suas ações e projetos estão voltados a workshops, palestras e seminários, programa de visitas, estágios e cursos, inclusive direcionados à curadoria, e que esta autora, ainda na graduação, teve a oportunidade de mergulhar e desvelar um universo de questionamentos sobre o acesso à arte que foi fundamental para a construção de seu trajeto até esta navegação.

Para além destas ofertas, a EdO trabalha na formação de mediadores e professores, na produção de conhecimento através do MAR na Academia, na constituição de uma biblioteca referencial nas artes e na história do Rio de Janeiro, e no programa Vizinhos do MAR.

Esta última frente nos interessa especialmente, por ter “como objetivo fomentar o envolvimento e a participação da comunidade da região portuária nas ações e nas atividades realizadas no MAR, fortalecendo os vínculos entre museu e território”

(MUSEU DE ARTE DO RIO, 2018). Como eixo central deste programa, três ações são colocadas: Carteira de Vizinho do MAR, que garante gratuidade no acesso ao museu para moradores da vizinhança; Ofícios e Saberes da Região, que promove agendas prioritárias para essa comunidade na participação no museu, mas também na criação de ações entre vizinhos; e por fim, o Café com Vizinhos, realizado sempre no primeiro sábado do mês como “uma plataforma de mapeamento e desenvolvimento de projetos em conjunto com artistas e produtores culturais Vizinhos do MAR” (Ibid.).

Por fim, e de maneira aberta, é preciso referenciar a atividade da EdO antes mesmo da abertura oficial do museu. Como relatado por Clarissa Bastos de Oliveira (2019) em sua dissertação de mestrado, foram os agentes da EdO que iniciaram as movimentações de contato com os moradores da região, atendendo a uma demanda contratual e de posicionamento institucional colocados pela prefeitura e pela Fundação Roberto Marinho. Segundo a autora, a Gerência de Educação compreendeu que a cerimônia de inauguração não poderia ser um evento exclusivo a autoridades, mas uma maneira simbólica de apresentar e integrar aqueles indivíduos que de alguma maneira colaboraram com a construção – física ou subjetiva – do museu. Assim, no final de semana anterior ao dia 1º de março,

Optou-se por realizar uma cerimônia de inauguração que durasse todo o final de semana com agendas específicas para cada público. Assim, o sábado foi reservado para receber os professores da rede municipal durante todo o dia, e a partir das 17 horas, abriram o museu para os artistas e produtores locais. No domingo foram convidados os moradores da região, que por sua vez foram contactados em grande parte por meio do *mailing* de instituições culturais locais como o Instituto dos Pretos Novos, a Companhia de Mistérios e o Condomínio Cultural [...], mas também por meio de faixas penduradas nas ruas, panfletagem, carro de som. Nesse dia, também foram convidados todos os profissionais que trabalharam na obra: eletricitas, pedreiro, mestre de obras etc. Para essa visita, Janaína Melo [gerente de educação à época] entendeu que era preciso criar um mecanismo que fizesse com que esses moradores não fossem apenas para a inauguração e que se sentissem pertencendo ao espaço do museu. E assim surgiu a ideia de criar a Carteirinha de Vizinho do MAR, uma espécie de cartão fidelidade que possibilitava que moradores e trabalhadores da região portuária acessassem gratuitamente as atividades do museu, e que também permitiria ao museu construir uma rede de contatos com essa população (OLIVEIRA, 2019).

A Escola do Olhar coloca um posicionamento de que “é preciso continuamente atravessar a educação para se chegar à arte” (Ibid.), e assim, a arquitetura do museu reafirma esta lógica: a entrada é pelo prédio da Escola para assim acessar o Pavilhão de Exposições. Este é um posicionamento interessante assumido pela instituição, mas

é difundido apenas de maneira verbal nos textos institucionais, ficando, em certa medida, alheio à grande parte dos públicos.

É, dando continuidade, que no Pavilhão Expositivo desenvolvem-se dois direcionamentos de trabalho: as ditas áreas técnicas, que envolvem a reserva técnica e seus serviços de guarda, conservação e catalogação; e as salas de exposição em si.

Para iniciar sobre a reserva técnica, o MAR qualifica e organiza sua coleção através de Núcleos Significativos que, de acordo com texto de 2014, anuncia:

A esses grupos denominamos Núcleos Significativos, pensados sob os mais diversos pontos de vista técnicos, geográficos, conceituais, temáticos ou históricos, tais como arte colonial, abstração geométrica, arte conceitual, arte da Amazônia, urbanismo, cultura afro-brasileira, judaica, islâmica, [...]. O conjunto desses Núcleos Significativos configura o MAR como lugar de um possível encontro de mundos (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2014).

As obras e objetos que são adquiridos diretamente (compras, comissionadas ou por doações) pelo MAR são “incorporados ao patrimônio do município” (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2012), cabendo ao museu as funções de salvaguarda, conservação e exposição. Contudo, o sistema do MAR possibilita também a criação de fundos particulares, que fazem a guarda de um conjunto de no mínimo 20 obras, e ainda uma sólida política de intercâmbio com colecionadores, artistas e outras instituições, através de empréstimos. É importante apontar que o conjunto de coleções que constituem o acervo do Museu são prioritariamente adquiridas através de doações, sejam de artistas, feiras, colecionadores, galerias e demais representações dos sistemas da arte, muitas vezes através de escolhas feitas pelos curadores.

Olu Oguibe, em seu texto “O fardo da curadoria”, aponta para quatro configurações ou papéis dos curadores na contemporaneidade: o curador burocrata, o curador *connaissanceur*, o curador corretor cultural e o curador facilitador.

Para adentrarmos nestas descrições de maneira mais objetiva, é necessário conhecer a figura primordial por trás da curadoria do Museu de Arte do Rio à época de sua criação. Paulo Herkenhoff é escritor, crítico de arte e curador, tendo exercido o cargo de curador chefe do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1985-1999) e diretor do Museu Nacional de Belas Artes (2003-2006), dentre outras atividades de grande relevância no universo dos museus e da arte. Antes de assumir o cargo como diretor cultural do MAR, Herkenhoff era conselheiro da Fundação Roberto Marinho, o que, junto a sua biografia, colaborava para uma relação de confiança e pouca interferência no que estava sendo desenvolvido para o museu, ainda na fase de implantação (OLIVEIRA, 2019).

Isto dito, é possível afirmar que Herkenhoff atuou como um curador burocrata e como um curador corretor cultural. No primeiro papel, que é definido por Oguibe como autoridade e funcionário institucional, “é fiel a dois fatores principais: primeiro à instituição empregadora; segundo, à arte, a qual define a área de especialidade e devoção” (OGUIBE, 2004). O corretor burocrata, essencialmente, responde a obrigações determinadas por demandas institucionais, como

ir ao encontro dos interesses do museu [...]; localizar a melhor e mais promissora ou quase sempre mais popular obra de arte para a aquisição pela instituição; monta o mais popular ou o mais bem sucedido *display* para a instituição e, relacionado a este último ponto, especialmente hoje, atrair o maior público para o museu (Ibid.).

Oguibe ainda complementa que quanto maior o poder do corretor burocrata na instituição, maior é o interesse e o comprometimento da própria instituição para com as obras ou artistas selecionados por ele. É neste sentido que se aplica também a configuração de curador corretor cultural, apontado pelo autor como um sujeito que “tem um olho aguçado para as obras de arte viáveis, [...] um impulso natural acerca dos caminhos do gosto ou de demandas populares e uma mente empresarial rápida, capaz de inserir tais trabalhos nas correntes de reconhecimento e demanda” (Ibid.).

O curador corretor cultural compreende as disposições e particularidades do gosto, mas também do patrocínio, não apenas para legitimá-las no/com os sistemas de arte, “mas também para torná-las vantajosas” (Ibid.). Olu Oguibe conclui que

Na realidade, o curador corretor cultural é o mais moderno e atualizado mestre no mecanismo de visibilidade e pode usar, onde for possível, esse mecanismo num jogo discricionário para validar ou desqualificar artistas e obras. Como um hábil navegador da faixa da cultura, o curador corretor cultural é uma figura poderosa principalmente entre artistas, que talvez o concebam como inevitável porta de entrada para a visibilidade (OGUIBE, 2004).

Tais características ficam evidentes quando, para a conformação do acervo do Museu de Arte do Rio, Paulo Herkenhoff frequentou galerias e feiras de arte – como a ArtRio – e afixava uma etiqueta expressando o interesse em que aquela obra fizesse parte da coleção. Com esta sinalização, atores do mercado da arte (artistas, galeristas, colecionadores, patronos, etc.) doavam as obras para o MAR. Para além de um simples mecanismo de captação de obras, esta prática também se configura como um sistema de atribuição de valor simbólico e legitimação da obra/artista no sistema de arte, recebendo a chancela de “estar em uma coleção de museu”, que tem como consequência a valorização financeira no mercado de arte.



Imagem 1: Paulo Herkenhoff, curador e diretor cultural do MAR, sinaliza a doação ao Museu da obra Apocalipse Verde e Amarelo, de Edu de Barros, 2019, na ArtRio. Foto: Reprodução/Instagram.

Imagem 2: Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, de Ivan Grilo, 2014, na ArtRio. Foto: Luciana Pareja Norbiato em <https://www.select.art.br/desejos-de-museu/>.

Este projeto foi, e segue sendo, um grande êxito do museu e sua coleção, que junto às obras comissionadas e aos fundos, expandiu-se rápida e significativamente, e em função desse crescimento numérico, uma nova reserva técnica foi inaugurada em 25 de março de 2017. O projeto consistiu em transformá-la em uma reserva técnica visitável e, através de um cubo de vidro, os visitantes podem conhecer parte das dependências e assistir a equipe de museologia em ação. Financiada pelo BNDES, esta iniciativa se deu como contrapartida da extinção de uma sala de exposições no primeiro andar para expansão da área de armazenagem de materiais e guarda de acervo.

Sobre as exposições, como dito, o acesso se dá através dos elevadores do térreo da Escola do Olhar, subindo até o 5º pavimento, onde estão as catracas. No entanto, na cobertura do pavilhão, pelo mirante da EdO já é possível observar duas obras externas: a bandeira, que é feita por artistas desde 2018 e periodicamente trocada; e o mural “Descascando a Superfície” (2014) feito por Vhils e sua equipe, primeiro em moradias da Providência ameaçadas de demolição e, posteriormente no Museu de Arte do Rio, para a exposição Do Valongo à Favela, sendo posteriormente musealizada e integrada como uma intervenção permanente.



Bandeira MAR, 2018, Adriana Varejão. Foto: Reprodução Facebook Museu de Arte do Rio.



Descascando a Superfície, 2014, Vhils. Foto: Reprodução Facebook Museu de Arte do Rio.

Uma vez transposto o controle de entrada ao pavilhão, o caminho único é a passarela que liga as duas edificações. Este, que poderia ser considerado apenas uma passagem, um não-lugar, foi muitas vezes utilizado como um lugar de ambientação e sensibilização para o conteúdo que está por vir, como abordaremos adiante.

Assim, o pavilhão expositivo abriga em seu 4º andar¹⁰ – o primeiro que o visitante acessa no percurso que se dá de cima para baixo – as exposições de maior

¹⁰ A nomenclatura dos andares do Pavilhão Expositivo é feita nos documentos do museu de duas maneiras: 1) 4º, 3º, 2º e 1º pavimentos ou; 2) 3º, 2º, 1º pavimentos e térreo.

permanência, ficando cerca de 1 ano em cartaz e dispondo de maiores recursos expográficos e de acervo. Os temas tratados giram em torno do Rio de Janeiro, suas histórias, recortes e especificidades.

Os segundo e terceiro pavimentos abrigam as exposições de menor permanência, podendo variar entre três e oito meses, sendo exposições individuais ou coletivas, com uso ou não da coleção do Museu.

O primeiro andar, ou andar térreo, recebe, prioritariamente, exposições de curta permanência sobre/de Arte Contemporânea, podendo também constituir prolongamentos da exposição principal neste mesmo espaço. Este pavimento abriga também a reserva técnica, expandida na reforma já citada, assim como sua área visitável, além da saída.

O Programa de Exposições, como é colocado no Descritivo de Indicadores do Contrato de Gestão (2017), se desenvolve sobre três alicerces, sendo: 1) número de exposições realizadas; 2) número total de **público visitante** do MAR; e 3) porcentagem de **satisfação dos visitantes** com o programa expositivo. Seriam estas as perguntas que, de fato, medem a ressonância ou o sucesso do museu e das exposições? Tanto a metodologia quantitativa, quanto os termos utilizados como definições para a mensuração, são sintomáticos de um posicionamento institucional que prioriza outros fatores em detrimento da relação com os públicos, embora a abertura à participação seja um vetor presente na gestão. Aprofundaremos esta análise adiante, no capítulo 3.

Independentemente das fórmulas ou métodos empregados, é importante sinalizar a complexidade das exposições desenvolvidas por este Programa, considerando o posicionamento, a coleção, pesquisas e o próprio modelo de gestão do Museu de Arte do Rio.

Apresentados estes pontos, considerando que esta pesquisa busca analisar a participação dos públicos em museus de arte, e tomando o Museu de Arte do Rio como objeto de investigação, partiremos agora para o estudo de realidade empírica específico da exposição “Rio do Samba: resistência e reinvenção”, onde poderemos aprofundar algumas questões importantes.

1.3. A Singradura: O Rio do Samba

Para dar continuidade e conhecer a singradura – o trecho percorrido – da navegação, aqui será feita uma descrição da exposição Rio do Samba: resistência e reinvenção, valendo-nos de informações disponibilizadas no catálogo (2018a),

fotografias postadas nas redes sociais, entrevistas concedidas a meios de comunicação de massa, resgate de materiais de divulgação via InternetArchive¹¹ e registros feitos pela autora durante diversas visitas. É importante pontuar isto, inclusive por questões metodológicas, uma vez que contatos foram feitos com funcionários do museu, de maneira formal e informal, mas que não resultaram em retorno, fornecimento de materiais ou de informações. Portanto, é preciso reconhecer e antecipar eventuais lacunas, mas que certamente não influenciarão no entendimento geral do que é debatido pela pesquisa, mas que, ao contrário, podem inclusive sinalizar para discussões posteriores.

Assim, Rio do Samba: resistência e reinvenção, do Museu de Arte do Rio, foi inaugurada em 28 de abril de 2018 e permaneceu aberta ao público até 28 de abril de 2019, recebendo em sua permanência mais de 200 mil visitantes (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2019). Sob a curadoria institucional de Evandro Salles, Marcelo Campos, Clarissa Diniz e, como curador convidado, Nei Lopes, que além de compositor e cantor, é estudioso do samba e das culturas africanas, a exposição se compôs a partir da coleção do Museu, mas também de empréstimos de outras instituições e obras comissionadas – o que significa que a instituição encomendou a artistas obras que foram produzidas para aquele fim e incorporadas à coleção. Desta maneira, a exposição reuniu mais de seiscentos itens de diferentes tipologias como fotografia, pintura, partituras, indumentárias, vídeos e objetos ritualísticos, por exemplo. Para Salles, que além de curador, também desempenhava o papel de diretor cultural do MAR:

A exposição é resultado de uma pesquisa muito longa que reúne mais de seiscentos itens desse mundo do samba e da cultura brasileira, e ela apresenta também, em vários níveis de leitura, olhares pessoais, individuais de artistas que foram convidados a tratar desse assunto, ou que normalmente tratam desse assunto. Então nós temos trabalhos de muitos artistas brasileiros, de várias épocas, pontuando e mostrando esse panorama de intercessão cultural, social, artística, do mundo da tradição africana, do mundo do samba e das outras áreas da cultura brasileira (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2018b).

Ao partir dos conceitos de resistência e reinvenção, a curadora Clarissa Diniz, em fala no vídeo “*Making of* O Rio do Samba: resistência e reinvenção”¹² disponível no canal do YouTube do MAR, aponta os caminhos narrativos escolhidos para evocar o samba para além de um gênero musical:

¹¹ InternetArchive é uma organização e um serviço disponibilizado na internet de maneira a “resgatar” conteúdos online que não estão mais disponíveis. No caso do MAR, este recurso se fez necessário quando, em setembro de 2019, seu site passou por uma reformulação e não mais constam informações e documentos anteriores a ela.

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=rnid-MFSiZo&t=223s>

Resistência e reinvenção são duas ideias centrais pra essa exposição, que fala do samba a partir da perspectiva da história social do samba. Mais do que a história de um gênero musical, né, que seria a história do desenvolvimento de uma forma de musicalidade, de seus instrumentos e de seus compositores, intérpretes, da sua poesia, que são absolutamente fundamentais para a história do samba. Mas mais do que isso, essa exposição tenta dar conta do percurso social, político, que torna possível, né, e que é inextrincável da história do surgimento do samba enquanto um gênero musical. Por isso resistência, enquanto resistência cultural, resistência de diversos povos que foram subalternizados no processo da diáspora africana e da colonização do Brasil; e reinvenção, que é uma palavra que tenta dar conta da complexidade do processo de resistência de um imaginário, de uma forma de criação e de expressão, a que cada um desses indivíduos se dedicaram, enfim, estiveram absolutamente, forçosamente, envolvidos nesse processo de resistência política e social. Então, é a partir daí, da ideia de resistência e de reinvenção, que o MAR convoca o samba pra pensar um pouco a história do Rio, né, dessa cidade, mas também dessa região do Brasil, que ao longo do século XX acabou sendo construído em paralelo com conjunção a história do próprio samba, a ponto de hoje ser praticamente impossível pensar o Rio sem o samba, e até o Brasil sem o samba também (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2018b).

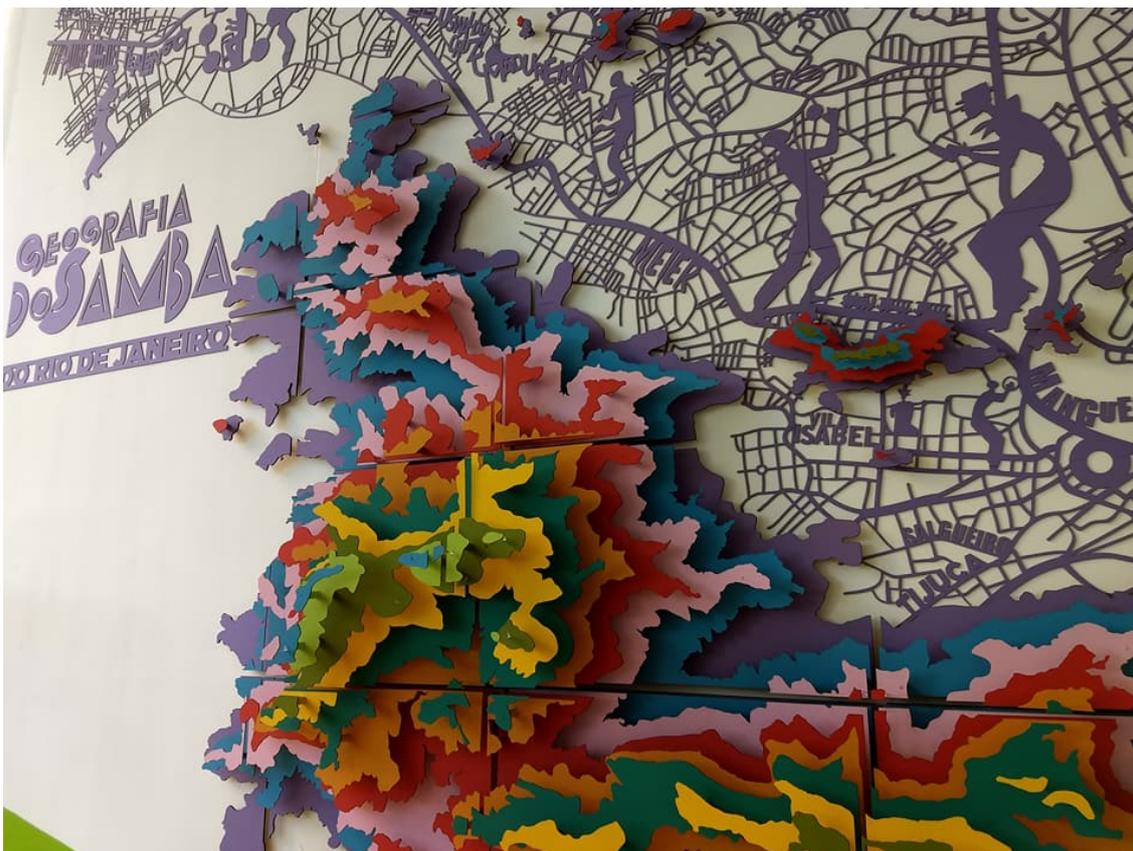
A imersão neste universo se iniciava antes mesmo da entrada ao Museu, corroborando a ideia de que o museu, e até mesmo suas exposições, extrapolam o pavilhão expositivo. Uma intervenção de Jaime Lauriano apresenta¹³, no chão de calçamento português em frente as portas (translúcidas, tipo *blindex* transparente), a frase que intitula a obra: “A história do negro é uma felicidade guerreira” (2018). Prolongando-se pelo piso da área dos pilotis, o artista gravou, com a mesma técnica, o nome de algumas regiões do continente africano que foram “palco de sequestros e deportações, para o fornecimento de mão de obra ao escravismo brasileiro” (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2018).

¹³ Esta obra se mantém no mesmo espaço do museu e foi incorporada como uma intervenção permanente.



A história do negro é uma felicidade guerreira, 2018, Jaime Lauriano. Foto: Reprodução Catálogo O Rio do Samba.

Quando caminhava-se em direção aos elevadores, na parede lateral interna do Museu, a obra “Geografia do Samba no Rio de Janeiro” (2018), de Marcus Wagner, apresentava um grande mapa tridimensional da cidade, que considerava os relevos de uma cartografia afetiva: “o maciço montanhoso da cidade se projeta em camadas de cores sobrepostas, alegoria de um gráfico geotérmico no qual ondas quentes de energia irradiam ancestralidade africana, miscigenação e sincretismo” (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2018).



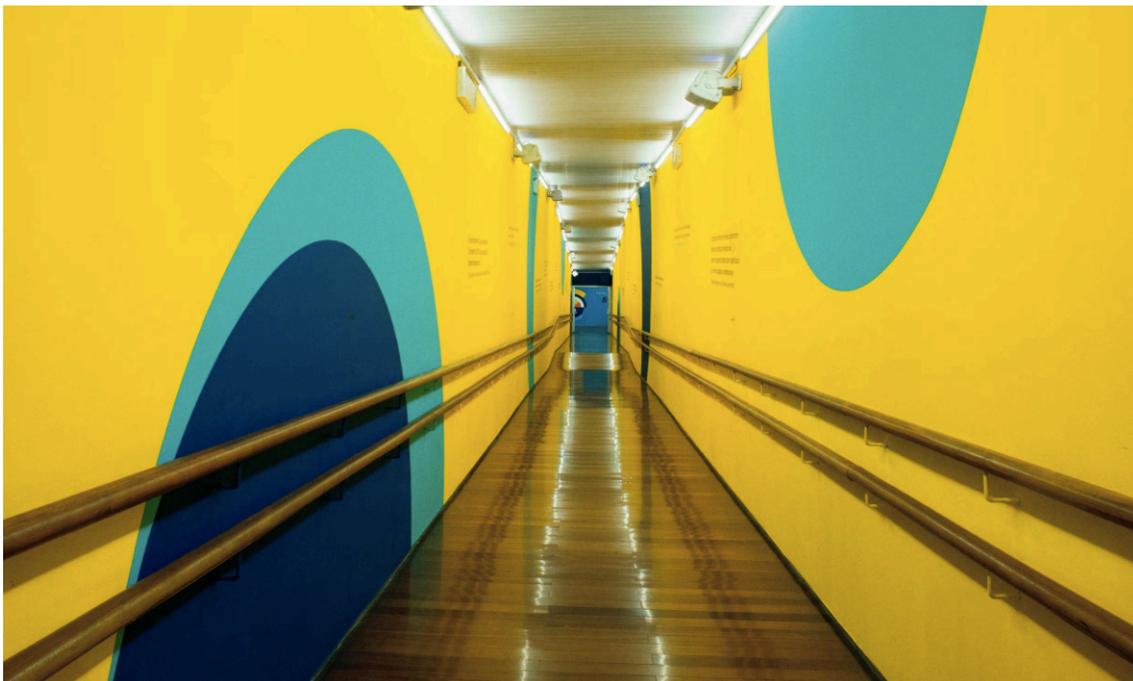
Geografia do Samba do Rio de Janeiro, 2018, Marcus Wagner. Foto: Reprodução Facebook do artista.

Ao subir ao 5º pavimento do edifício modernista, onde está instalada a Escola do Olhar, e passadas as catracas, a passarela que dá acesso ao Pavilhão Expositivo recebeu uma instalação sonora chamada “O Ventre Materno é o Coração Primeiro”, de Djalma Corrêa.

Neste percurso, o visitante era sensibilizado com letras de canções do gênero escritas nas paredes e, principalmente, pelo som de instrumentos tradicionais do samba que eram emitidos individualmente das caixas fixadas no alto. Caixa, tamborim, pandeiro, agogô... e o último, já de frente ao painel com o título da exposição, as batidas de um coração¹⁴. Assim, antes de ingressar no seio do pavilhão de exposições, o público era convidado a uma experiência sensorial, que além da imersão visual, proporcionava ao público não-surdo outra camada estética.

Tal recurso de sensibilização e imersão no tema durante o trajeto da passarela, vem sendo utilizado de maneira recorrente nas montagens do Museu, inclusive como uma maneira de introduzir a temática e romper com as influências e informações do exterior das exposições.

¹⁴ Estas três obras que antecedem a área do Pavilhão Expositivo, mas que integram a exposição e recebem os visitantes, foram comissionadas pelo museu.



Passarela em direção ao Pavilhão Expositivo, com a instalação O Ventre Materno é o Coração Primeiro, 2018, Djalma Corrêa. Foto: Reprodução do catálogo, p. 12-13.

Ao fim da passarela, em uma espécie de vestibulo, apresentava-se de frente o título e a logomarca da exposição composta com uma prévia da paleta de cores utilizada, e os nomes dos curadores. Na parede perpendicular, textos de Nilcemar Nogueira, Secretária Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, e de Carlos Gradim, diretor-presidente do Instituto Odeon.



Parede frontal verde com o título, logo e nome dos curadores; e parede perpendicular amarela com textos de apresentação. Foto: Danowski Desing.

O texto de Nogueira faz referência ao samba como “patrimônio imaterial da nação brasileira” (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2018), junto a um brevíssimo percurso histórico – da marginalização ao carnaval das escolas de samba. Aponta também que esta é a primeira vez que um museu de arte carioca produz uma exposição sobre o tema, e conclui com a afirmação de que o samba do Rio foi “caminho para a cidadania, foi bem-sucedida aventura civilizatória, foi meio de afirmação e de conquistas para o povo negro da cidade. Como tal, precisa ser conhecido e valorizado por cada um de nós, brasileiros” (Ibid.) assumindo um tom político que comunica uma face gentil e pacificada que pode ser questionada.

Para além, Nilcemar Nogueira é neta de Dona Zica e Cartola – personalidades referenciais do samba – e atuou como coordenadora da pesquisa para a candidatura do samba como patrimônio imaterial, além de fundadora e presidente do Museu do Samba, criado em 2001 como Centro Cultural Cartola. Mesmo com esta bagagem e história, Nilcemar assina o texto, unicamente, sob o título de Secretária Municipal de Cultura, tendo a face de “agente do samba” invisibilizada ou omitida.

Já o escrito de Gradim é uma clara exaltação dos cinco anos do MAR, bem como do Instituto Odeon afrente de sua gestão. O diretor-presidente do IO fala sobre o trabalho dos curadores em reunir obras e os artistas plásticos presentes através delas. Considera a exposição “mais uma etapa cumprida na nossa missão de desenvolver um espaço onde o Rio se encontra e se reinventa por meio do conhecimento, da arte e da experiência do olhar” (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2018). No último parágrafo ainda afirma que “o MAR é o Rio e o Rio é o MAR”, e finaliza dizendo que o IO se orgulha dessa trajetória e faz um agradecimento aos que “contribuíram e contribuem para que ela continue a ser contada”. Neste sentido, Gradim assume uma fala institucional, mas em defesa da organização gestora, e não do museu em si, quiçá da exposição.

Percebeu-se aqui uma espécie de adiamento das vozes curatoriais ou de especialista no tema em detrimento da presença política e institucional (mesmo Nilcemar sendo uma figura do samba, o posicionamento é através da SMC). Considerando ainda a diferença entre estes dois lugares de fala, é palpável uma hierarquização das vozes, que é reiterada no próprio sistema do museu, como abordaremos adiante. Por ora, é importante nitidificar que a fala primeira é a política – da prefeitura, na figura da SMC e sua secretária; a segunda, da OS gestora; a terceira,

dos curadores (os institucionais assinam primeiro, o convidado por último); e, por fim, a fala do curador convidado, que para além deste cargo, é índice de uma representatividade.

Ainda, e checando a ficha técnica do catálogo, nota-se que os textos dos núcleos e temas – os mesmos apresentados ao longo da exposição – foram produzidos por Nei Lopes, cabendo à outras três pessoas a “pesquisa adicional e edição”. Seria esta a formalização de uma necessidade de adequação da fala do intelectual orgânico¹⁵ do tema (independente de sua formação acadêmica, é a figura que vive o samba) ao discurso do museu?

INSTITUTO ODEON			
Diretor-presidente Chief executive officer CARLOS GRADIM	Edição de filmes Film editing BRENO FORTES, JOANA COLLIER	SOUZA, POLYANA WOLTERS, RAPHAEL BULCÃO PEREZ, RENATA COUTINHO, RUBIA MAZZINI	PABLO BELTRÃO, RACHEL BRAGA, THIAS BOAVENTURA, THAMYRES OLIVEIRA
Diretora executiva Executive director ELEONORA SANTA ROSA	Produção Production team ANA TERRA, GABRIEL MORENO, ISABEL CAMPELLO, MÁRCIA REGO, STELLA PAIVA	Revisão e edição Text revision CÍCIA CORREA, IRENE ERNEST	Operacional Operational ALVERINDO BORGES, CASSIO FERREIRA, GLÁUBER DA ROCHA BORDALO, LUMIRACI NASCIMENTO, REGINA FERREIRA, WELLERSON DA SILVA, CAROLINE DIAS, FÁBIO QUEIROZ, JOSÉ RUSSI DEGLEXPORIT, JOSELETON DOS SANTOS, LÍVIA PONTES, MARCUS VINÍCIUS GONÇALVES, MATEUS COSTA, RENATO DA SILVA, ROBERTA KFULI, ROSE ADRIANA, AUGUSTO, ROSINALDO JOSE DE OLIVEIRA, VANESSA BALTAR
Diretor cultural Cultural director EVANDRO SALLES	Museologia e montagem Registrar and installation of artworks ANDRÉA ZABRIESZACH DOS SANTOS, MARCOS MERELES, NOAN MOREIRA, RENATO DIAS, BIANCA MANDARINO, KELLY VILELA, MAYRA BRAUER, SHARI ALMEIDA, BERNADETTE FERREIRA, PAMELA OLIVEIRA, PRISCILA ZURITA, TAMINE GESUALDI	Tradução Translation JOHN ANDREWS	Catálogo Catalog Roteiro e textos originais Script and original texts NEI LOPES Pesquisa adicional e edição Additional search and editing IRENE ERNEST DIAS, MARCELO CAMPOS, CLARISSA DINIZ Coordenação editorial Editorial coordination RUBIA MAZZINI Estagiário de edição Editing intern RAPHAEL BULCÃO Design gráfico Graphic design GISELLE MACEDO – LUXDEV Fotografia Photography DANIELA PAOLIELLO Tratamento de imagens Image processing ANTONIO RHODEN, INÊS COIMBRA Impressão Prints RONA EDITORA
Diretor de operações e finanças Chief financial officer JIMMY KELLER	Transporte e montagem Transportation and installation ART QUALITY	Educação Education team ANDRÉ VARGAS, BRUNA CAMARGOS, ELIAN DE ALMEIDA, GEORGES MARQUES, GUILHERME DIAS, IGOR ALVES, JANAINA MELO, JANDIR GOMES, JAQUELINE FIGUEIREDO DA MOTA, JÉSSICA HIPOLITO, JULIANE SANTAS, LUISA ABREU, KAREN MERLIM, MABELA LACERDA, NATÁLIA NICHOLS, NAYANE ROCHA, PEDRO SILVA, PRISCILA DE SOUZA, RAFAELA DE MORAES, RODRIGO FERREIRA, SILVANA DOS SANTOS, THYAGO CORREIA, ANA CAROLINA RIBEIRO, BRUNO RIBEIRO, EDMILSON GOMES, MARIA RITA VALENTIM, WESLEY RIBEIRO	
Diretora de projetos e conformidades Director of projects and conformities ANA CAROLINA LARA	Cenografia Scenography CAMILY AKERIM	Planejamento e projetos Planning and projects DOUGLAS PONSIO, INGRÍD DE MELO, LETÍCIA PETRIBU, NATÁLIA ANDRADE, PATRICIA BRAGA, REGIANE BARROS	
O RIO DO SAMBA	Instalação de equipamentos audiovisuais Installation of electronic equipment AV BRAZIL	Administrativo, financeiro e recursos humanos Administration, financial and human resources AMANDA ANTUNES, DANIEL BRAGA, DANIELLE LOPES, DEBORAH BALTHAZAR LEITE, CLAUDIO TORRES, MARIANA BRAGA, MARIANA CÂNDIDO, RAIMUNDO SANTOS, THIAGO VALENÇA, JAQUELINE FONSECA, LETICIA NUNES,	
Curadora Curator NEI LOPES, EVANDRO SALLES, CLARISSA DINIZ, MARCELO CAMPOS	Iluminação Lighting BELIGHT		
Coordenação geral General coordination ELEONORA SANTA ROSA	Molduras Framing MOLOURAV, METARA		
Conteúdo e pesquisa Content and research AMANDA BONAN, ANTÔNIO VENÂNCIO, BRUNA NICOLAU, JULIA BAKER, JULIANA FERREIRA, MARIANA MORAIS, MARCUS FERREIRA, NATARA TRINTA, ALEXANDRE NASCIMENTO/N30 PESQUISAS	Tratamento de imagens Image processing VIRGINIA VIANNA		
Arquitetos Architects RUA ARQUITETOS (PEDRO RIBEIRA, FABIANO PIRES), ISRAEL NUNES ARQUITETURA	Impressão Prints FINE ART RIO, HUMBERTO CESAR, MARCOS ARAÚJO, PANGORA PIX		
Identidade visual Visual identity DANOWSKI DESIGN (CAROL WÜLLER, MACHADO, NATHALIA LEPICH, SULA DANOWSKI)	Comunicação Communications team CAROLINE BELLOMO, HANNAH DRUMOND, INGRÍD BOITEUX, LUIZ BERRI, LUIZA GOMES, FREIRE, MARIANA		

Página de créditos no catálogo da exposição. Imagem: captura de tela feita pela autora.

Detalhe dos créditos sobre os textos. Imagem: captura de tela feita pela autora.

Antes de adentrar a descrição da ocupação da área expositiva no pavilhão, recorre-se ao texto curatorial para expressar alguns pontos. De acordo com este recurso de interlocução criado pelos curadores, a exposição divide-se em três eixos, ou como dito “três grandes momentos”, a saber: a) Da Herança Africana ao Rio Negro; b) Da Praça Onze às Zonas de Contato; e c) Viver o Samba. Estes eixos compreendem diversos núcleos temáticos e assuntos que compõe a trajetória narrativa que é contada.

¹⁵ Para Gramsci, os intelectuais orgânicos são aqueles que, direcionados aos interesses das classes subalternas, exercem uma função central nos processos de luta e na formação de uma contra-hegemonia antagônica aos interesses reiterados pelo capital e pelos intelectuais tradicionais, e voltados ao que Marx chamou de “emancipação humana” (DURIGUETTO, 2014).

Como expressado pelo curador Marcelo Campos no vídeo “Making Of O Rio do Samba: resistência e reinvenção”:

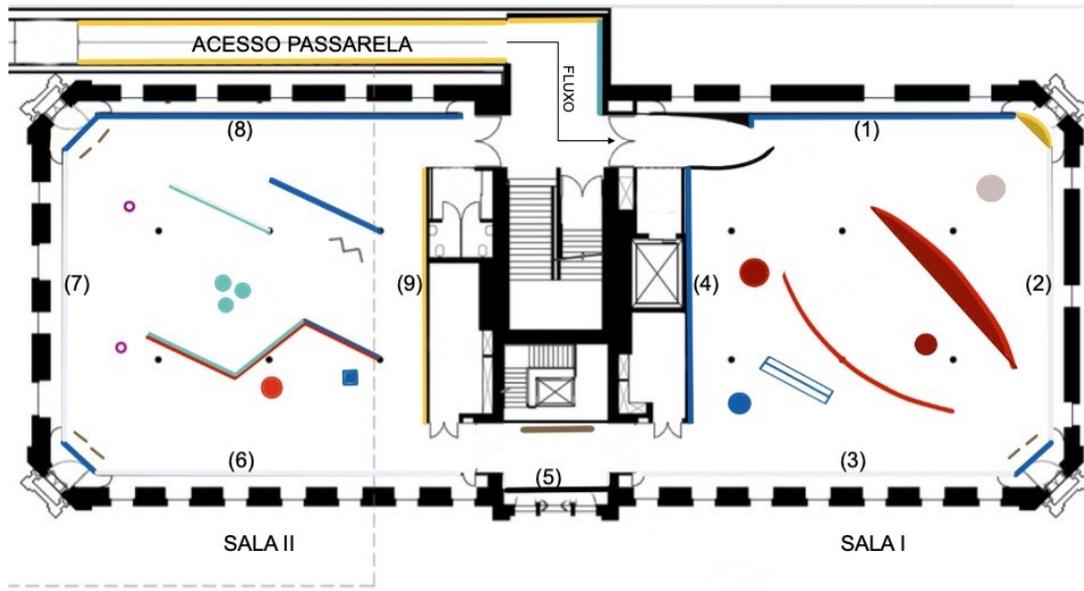
Essa história social, ela compreende a ideia cartográfica, nós observamos os bairros do Rio e as suas tradições, né, cada bairro, cada núcleo com uma localização geográfica e tradições do samba. E além disso, a gente procurou perceber como, através desses cem anos desse século, o samba se comporta, e reinventa e se reinventa e resiste, dentro de uma compreensão, não somente como uma música de tradição negra, mas também uma música, depois, que vai se adaptando a diversas zonas de contato. No primeiro momento a gente entende o samba como uma ancestralidade, ou seja, uma cultura diaspórica, uma cultura que vem com os negros escravizados, mas obviamente ela se recicla, se reestrutura, se hibridiza, quando chega ao Brasil. E aí, nessa condição, esse samba, ele parte dos cantos de trabalho, os cantos rurais, e ele vai sendo compreendido nas rodas de samba dos morros cariocas. Esse momento a gente nomeou como “Rio Negro”. Depois o samba se reestrutura no momento das avenidas, com as reformas urbanas, as avenidas são construídas, né, ou reformadas, e esse samba se torna uma espécie de condição espetacularizada, né. O samba para ser sambado, o samba para ser exibido. A gente entende que o Estácio foi esse lugar de alteração de um samba que tinha muito mais uma condição originária, e nesse sentido de tradição africana, e no Estácio ele se torna efetivamente uma espécie de complexo cultural carioca. [...] A presença do samba na Rádio Nacional, que já é uma zona de contato entre os músicos brancos, os cantores que na proximidade com a tradição negra, vai comprar sambas, vai negociar esse samba, mas ao mesmo tempo vai manter a cultura negra numa espécie de ostracismo, onde esse sambista, o autor do samba, não ganhava os palcos, né. Depois disso, o samba vai reclamar um lugar. Ele vai pedir para não ser nem somente o espetáculo, e as grandes escolas de samba já se organizavam para ter esse lugar do espetáculo, e nem somente um gênero musical. Como gênero musical, na década de 60, há uma carta, chamada Carta do Samba, onde os sambistas diziam, justamente, reclamavam os seus direitos, diziam das condições ruins que eram colocadas para este autor, né, para este sujeito do samba. E aí, dentro disso a gente tem a divisão dessa história, onde, por um lado, você vai agigantar as escolas de samba com a figura dos carnavalescos, das alegorias e adereços, e por outro lado você vai ter os sambistas voltando para os seus lugares, e agora seriam os quintais do samba. E daí surgem tradições outras, como a presença, por exemplo, do Cacique de Ramos, que em torno da tamarineira, né, vai fazer o samba, vai fazer o partido alto, e vai também ser uma espécie de celeiro de novos bambas dessa música. Nós terminamos a exposição, pensando então, que o samba ele é um modo de vida. Então a gente, na verdade, ativa o fim da exposição com essa hipótese, que o samba é a vida do samba, né, a vida das pessoas que vivem do samba, e isso envolve o ano todo e não somente o carnaval. Então a gente termina pensando como é viver o samba, como é que essa cidade se organiza, se estrutura, se exhibe, em torno de uma cultura do samba. E aí nós temos pelas ruas da cidade as marcas dessa cultura, tanto na honra das próprias escolas de samba, as casas em verde e rosa, as logomarcas e letreiros que anunciam pela cidade, pelo subúrbio, a presença dessas tradições, né, e imaginamos com isso que essa cultura do samba, essa vida do samba, é na verdade a grande sobrevivência e a grande resistência dessa condição do samba como uma cultura muito mais complexa, do que propriamente um gênero musical (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2018b).

Para fins ilustrativos e de compreensão do espaço, esquematizamos dois suportes de informação: primeiro uma tabela que agencia eixos, núcleos e temas e, em seguida, representações gráficas que, mais uma vez, devido à falta de documentação disponibilizada, foram produzidas a partir da planta básica do pavimento captada no site do escritório Bernardes+Jacobsen Arquitetura, e conjugadas com imagens das redes sociais do Museu e a vivência da autora naquele espaço, sem comprometimento com a escala ou precisão no posicionamento das estruturas componentes. Produzidos por esta autora, a intenção é colaborar com a construção de uma visualidade parcialmente ausente.

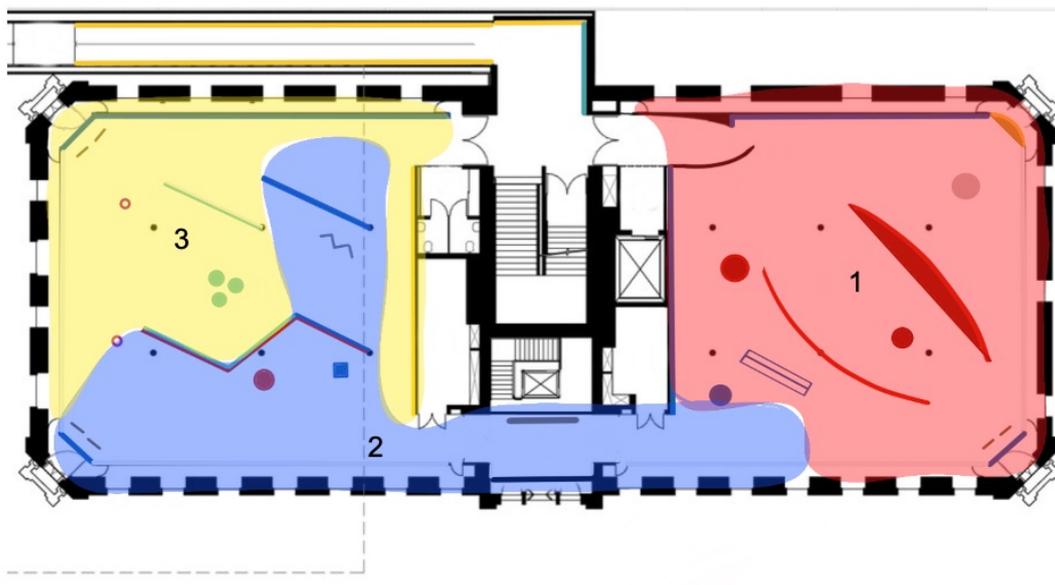
Eixo	Núcleo	Temas
1. Da Herança Africana ao Rio Negro	A. Herança Africana	Diáspora Africana
		Religiosidade
		Cantos de Trabalho
	B. Pequena África	Candomblé, terreiros
		Capoeiragem
		Comércio
		Moradia
		Matriarcado
		Tias
	C. Rio Negro	Roda de Samba
		Casa de Dona Esther
		Quintais da Portela
		Salgueiro
	D. Zona Portuária	Império Serrano
		Militarização do samba
		Sindicatos dos arrumadores
1. Da Praça Onze às Zonas de Contato	E. Penha e Praça Onze	Onde ficava a Praça Onze?
		Criminalização do samba
		Pelo Telefone
		Pandeiro, o símbolo do samba
		O Sambista
		Trem do Samba
		F. Estácio
	Samba de sambar, ou bum bum paticumbum prugurundum	
	O surdo	
	Deixa Falar	
	Noel Rosa	

	G. Avenidas	Sambódromo
		Decoração carnavalesca e a Escola de Belas Artes
	H. Rádio Nacional	Carmen Miranda
		Francisco Alves e a venda de sambas
		Jota Efegê
	I. Samba como identidade nacional	Sôdade do Cordão
		Navio Uruguai
	J. Zonas de Contato	Zicartola
		O CPC da UNE
		Teatro Opinião
		Hélio Oiticica e a Mangueira
		Rosa de Ouro
		Bossa-nova
2. Viver o Samba	K. Árvore do Samba	Festivais
		Indústria fonográfica
	L. Escolas e Agremiações	Tradição
		Presença feminina
		Figurinos
		Feijoadas
	M. Depois que o visual virou quesito	Carta do Samba
		Valtemir Valle Miranda
	N. Reafricanização	Teatro Experimental do Negro
		Orfeu da Conceição
		Kizomba
		G.R.A.N.E.S. Quilombo
	O. Quintais do Samba	Cacique de Ramos
Clube do Samba		
Fundo de Quintal		
LP Raça Brasileira		
Renascimento da Lapa		
Pagode		
P. Viver o samba: resistência e reinvenção	Viver o samba	
	Patrimônio brasileiro	

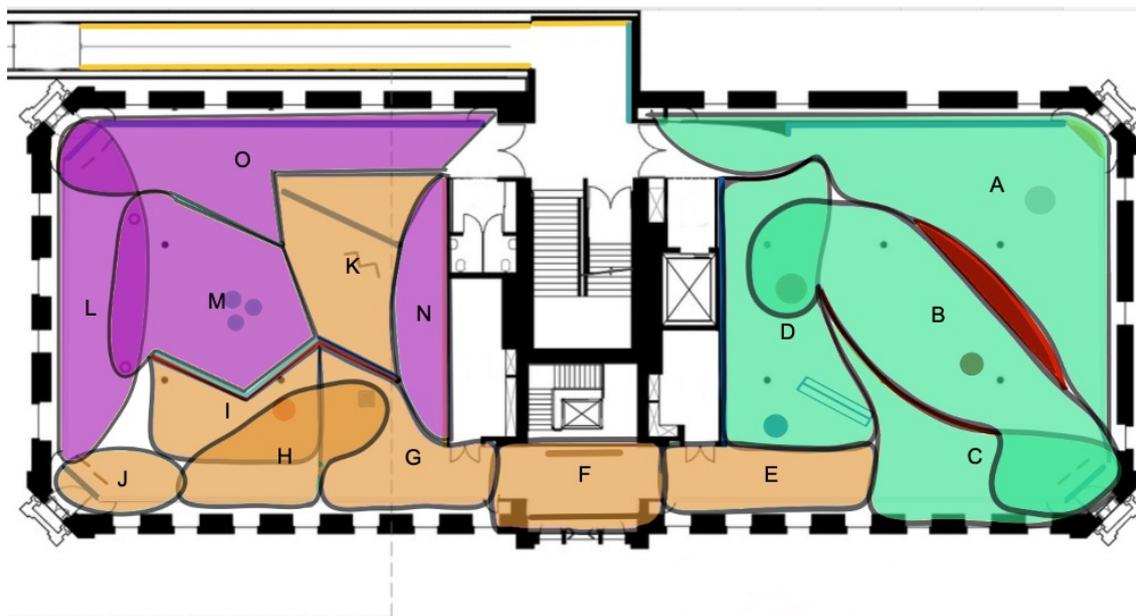
Tabela com as divisões de eixos, núcleos e temas desenvolvido pela autora com base no catálogo da exposição Rio do Samba: resistência e reinvenção, do Museu de Arte do Rio.



Representação gráfica da exposição Rio do Samba: resistência e reinvenção



Representação gráfica dos eixos da exposição



Representação gráfica dos núcleos da exposição

Pela forma como é colocado no texto curatorial os “momentos”, que aqui optamos chamar por “eixos”, pressupõem uma ideia de sucessão – um após o outro. Uma vez que as multiplicidades das narrativas se aderem e se contaminam, e sob uma avaliação crítica, é interessante compreender a exposição dividida em uma periodização – e não em uma linha cronológica –, principalmente se considerado que não existia um percurso fixo predefinido. Os eixos, assim, compreendiam períodos representativos, que são divididos em núcleos e estes, por sua vez, em temas. O termo “núcleos” empregado neste sentido pretende remeter e reunir as ocorrências concomitantes apresentadas pela curadoria, dados em diferentes contextos. Já os “temas” são exatamente estas ocorrências específicas que compunham, através de suas especificidades, a ideia de conjunto narrativo da exposição.

Esta divisão fica nítida quando, para além dos espaços, compreende-se que os títulos dos núcleos conformavam a nomenclatura dos eixos; e os temas são apresentados como pequenas grafias – textuais ou objectuais – de seus núcleos. Ainda, optamos por essas palavras, justamente, por discordar do posicionamento curatorial que encerra o discurso em “cápsulas” temporais, enquanto por um olhar crítico, enxergamos a porosidade latente que é negligenciada quando afastada do todo, sobretudo sendo **um** recorte de **uma** história.

SALA I, EIXO 1: Da Herança Africana ao Rio Negro

O acesso a Sala 1 se dava através da obra “O dono do corpo, parte 2”, de João Vargas Penna, que consistia em uma dupla de paredes curvas com projeções de pessoas sozinhas sambando. Após o curto trajeto pela videoinstalação, a sala abria-se em sua magnitude: quatro paredes que se valiam de recursos variados para a exibição de objetos, duas vitrines avulsas, três bases baixas e uma estrutura de duas paredes autoportantes curvas na cor vermelha.



Videoinstalação O Dono do Corpo, parte 2, 2018, João Vargas Penna. Foto: Daniela Paoliello no site do artista.

A primeira parede (1), em azul escuro, apresentava instrumentos de trabalho utilizados por pessoas escravizadas nos diferentes ciclos econômicos, como o pão-de-açúcar, além de um vídeo, gravuras e desenhos. Onde seria o ângulo de 90° de encontro das paredes, um painel curvo com base levemente elevada – ambos em amarelo – eram suportes para dois tronos e duas coroas de congada. Na parede branca (2) que se seguia, pinturas, fotografias, instrumentos musicais e um Opaxorô de Oxalá. Posicionado na frente do setor amarelo, deslocado das bordas da sala e sobre uma base baixa (praticável), uma coleção de alguidares de barro pintados por Dalton Paula intitulada “Rota do Tabaco” (2016). A face externa da estrutura vermelha, voltada ao ambiente descrito, trazia fotografias, esculturas e objetos de um sincretismo religioso, misturando terços católicos junto à balangandãs. Este recorte da sala se dedicava ao núcleo da Herança Africana.



Entrada e parede (1). Foto: Reprodução Facebook Museu de Arte do Rio.



Paredes (1) e (2), painel e base amarelos e base cinza. Foto: Reprodução Facebook Museu de Arte do Rio

A estrutura em paredes curvas opostas, na cor vermelha, carregava em seu formato e em sua cor o núcleo da Pequena África: um coração ou um útero simbólico do acolhimento em um sistema matriarcal a aqueles que recorriam às mulheres “e as

formas de sociabilidade das ruas, das casas e dos cortiços [que] compunham o ambiente no qual surgiu, posteriormente, o samba” (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2018a). A forma ainda remete às rodas e às giras comandadas por essas figuras femininas.

Em seu interior, registros e fotografias das Tias – com especial ênfase a Tia Ciata – seus modos de vida, tabuleiros e banquinhos usados nas vendas de quitutes nas ruas, pequenas estatuetas, pinturas e, no centro, a indumentária de Mãe Beata. Este núcleo se expandia para fora deste ventre espacial, tocando e sendo tocado por outros núcleos como por exemplo com a obra “Três Orixás” (1966), de Djanira da Mota e Silva e o Opaxorô que interagem com os núcleos da Pequena África e da Herança Africana.



Estrutura de paredes autoportantes vermelhas curvas do núcleo da Pequena África. Foto: Reprodução Facebook Museu de Arte do Rio.



Estrutura de paredes autoportantes vermelhas curvas do núcleo da Pequena África. Foto: Reprodução Facebook Museu de Arte do Rio.

O núcleo do Rio Negro compreendia os temas Roda de Samba, Casa de Dona Esther, Quintais da Portela e Salgueiro, e ocupava a área que vai da intercessão das paredes brancas (2 e 3), – onde, com fundo azul escuro era exibido um vídeo – até meados desta terceira parede, incluindo a face externa da estrutura vermelha voltada para este lado da sala. Trazendo charges, fotografias e pinturas, tinha seu ponto alto no prato de porcelana que João da Baiana tocava. Esta peça estava alocada no interior de vitrines individuais afixadas nas paredes, como um recurso tridimensional “saindo” do plano vertical, repetindo-se em diferentes tamanhos e formatos ao longo da exposição.



Intercessão dos núcleos Pequena África e Rio Negro. Foto: Reprodução Facebook Museu de Arte do Rio.



Face externa da estrutura vermelha com recurso de vitrines acopladas com pandeiro e prato de porcelana de João da Baiana, no núcleo Rio Negro. Foto: Reprodução Facebook Museu de Arte do Rio.

Por fim, encerrando o eixo 1, e que também se comunicava e transportava pelos núcleos Rio Negro, Herança Africana, Pequena África e Penha e Praça Onze, o núcleo

da Zona Portuária se localizava de modo a convergir o que foi narrado até aí. A parede amarela (4), base e vitrine azuis e a vitrine vermelha, apresentam a centralidade e importância geográfica deste núcleo através das cores e da própria história. História esta representada e sintetizada na obra “A capital do Brasil” de Jaime Lauriano, que usa o verso da videoinstalação da entrada como suporte para um desenho feito em pomba branca (uma espécie de giz calcário utilizado para riscar pontos para Orixás no chão) sobre a parede preta, que traz um mapa da região e desenhos de embarcações, junto a palavras como “epistemicídio”, “contrato racial”, “invasão”, “Democracia racial”, “apropriação cultural”, “genocídio” e no centro: “SMH 356”, em referência ao episódio descrito no item 1.1 desta pesquisa. Esta obra contava também com a mesma frase da intervenção da entrada do museu, atuando como um elemento conector entre o território, o ambiente externo e o interior do espaço expositivo.

Meio de chegada, de trabalho, de moradia e de resistência, a zona portuária é representada por pinturas, fotografias e o *zoot suit*, “indumentária característica de jovens negros do Harlem nova-iorquino: [...] foi adotado, com adaptações, por grande parte dos sambistas das gafieiras, tornando-se quase um traje típico” (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2018a).



Detalhe da obra A Capital do Brasil, 2018, Jaime Lauriano. Foto: Reprodução Facebook Museu de Arte do Rio.



Parede (4) e vitrines do núcleo Zona Portuária, no ângulo de intercessão com o núcleo Pequena África. Foto: Reprodução Facebook Museu de Arte do Rio.

SALA I, EIXO 2: Da Praça Onze às zonas de contato

Perpendicular a este núcleo de convergências, iniciava-se o eixo 2: Da Praça Onze às Zonas de Contato através do núcleo Penha e Praça Onze. Ainda na Sala 1, no fim da parede branca (3), fones de ouvido permitiam ao visitante ouvir um dos primeiros sambas gravados com identificação de autoria. “Pelo Telefone” (1917), de Donga, era representada também por sua letra e partitura.



Visitante interagindo no tema “Pelo Telefone” com os fones que emitiam a canção, e observa a parede com a foto de Donga, a partitura e a letra da música, junto a um texto sobre o assunto.
Foto: Reprodução Facebook Museu de Arte do Rio.

Ao considerar Pelo Telefone a centralidade – no assunto e no posicionamento expográfico dentro do núcleo – os demais temas desempenhavam também um importante papel na comunicação com o restante da sala e a passagem para outro eixo, Onde ficava a Praça Onze?, Criminalização do samba, O Sambista e, por fim, Pandeiro, o símbolo do samba, estabelecendo a ligação entre a vitrine redonda vermelha, a vitrine retangular azul e o manequim.



Contato entre núcleos através das vitrines e base com manequim. Foto: Reprodução Facebook Museu de Arte do Rio.

Como transição entre as salas, o espaço das escadas e do elevador históricos desativados foi utilizado para a projeção de filmes (5) sobre a implantação das linhas férreas, meio de transporte que “potencializou a troca entre sambistas de localidades e contextos diferentes” (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2018a). Assim, contava-se também um pouco da história do Trem do Samba, que acontece até hoje, todo dia 2 de dezembro (Dia Nacional do Samba), e que dá nome a este pequeno núcleo, que enlaçava a narrativa.



Núcleo Trem do Samba na passagem entre as Salas I e II. Foto: Reprodução Catálogo O Rio do Samba: resistência e reinvenção (2018).

SALA II, EIXO 2: Da Praça Onze às Zonas de Contato

Ao entrar na Sala 2 inicia-se um novo núcleo, Estácio, que ocupa uma parte da parede branca (6) e a primeira parte do módulo formado por três paredes autoportantes vermelhas. Tendo como temas Samba de partido-alto, Samba de sambar ou bum bum paticumbum prugurundum, O surdo, Deixa Falar e Noel Rosa, a túnica pintada por Heitor dos Prazeres (1963), se tornava um objeto de destaque, inclusive pelo recurso expositivo do manequim em redoma de vidro posicionado no centro da área de circulação.



Núcleo Estácio no início da Sala II, ao fundo, parte do núcleo Rádio Nacional. Foto: Reprodução Catálogo O Rio do Samba: resistência e reinvenção (2018).



Detalhe do núcleo Estácio. Foto: Reprodução Catálogo O Rio do Samba: resistência e reinvenção (2018).

O núcleo Avenidas era representado na sequência da parede branca (6), e através de fotografias nos temas Sambódromo e Decoração Carnavalesca e a Escola de Belas Artes, contava sobre as reformas urbanas que levaram à ocupação das avenidas pelo carnaval.

Nos dois terços finais da estrutura de paredes autoportantes vermelhas, no núcleo Rádio Nacional, as histórias e importâncias de alguns personagens eram contadas, expressando a participação da Rádio na amplificação da voz do samba. Novamente, recursos expográficos como a base com manequim e as vitrines acopladas à parede, foram utilizados para dar ênfase à Carmen Miranda através de seu icônico turbante com frutas e algumas das joias usadas por ela. A indumentária exposta era rapidamente associada à cantora, visualmente e pela posição, e se referia aos trajes originais das baianas das escolas de samba, que foram inspiração para a composição visual da Pequena Notável.



Detalhe de uma das paredes do núcleo, e à frente, indumentária que inspirou o visual de Carmen Miranda. Foto: Reprodução Facebook Museu de Arte do Rio.

Além de Carmen, Jota Efegê e Francisco Alves e a venda de sambas, também foram temas deste núcleo, que continha charges, quadrinhos, jornais, fotografias, pinturas e um aparelho de rádio.

O fim da parede branca (6) e seu ângulo perpendicular foram utilizados para representar os temas Sôdade do Cordão (que continha uma pintura em tríptico e uma vitrine acoplada com sete desenhos) e Navio Uruguai, área dedicada à projeção de pequenos filmes, formavam o núcleo Samba como Identidade Nacional.



Parte do núcleo Samba como Identidade Nacional, com destaque para a pintura à óleo, Sôdade do Cordão, de Dimitri Ismailovitch, 1940. Foto: Reprodução Facebook Museu de Arte do Rio.

Adiante, avançando pelo meio da sala, posicionando-se em seu centro, o núcleo Zonas de Contato foi construído com o verso do primeiro terço da estrutura autoportante, uma parede avulsa e um suporte onde estavam os Parangolés (1979) de Hélio Oiticica. Valendo-se de objetos, fotografias, recortes de jornais e vídeo, este núcleo abarcava os temas onde o samba e outras manifestações culturais se tocavam, como as artes visuais, política e repressão militar, teatro e Bossa Nova. A possibilidade de vestir e performar os Parangolés unia a representação do carnaval de avenida às expressões mais espontâneas do gênero, encerrando o eixo 2.



Educadores e visitantes performando os Parangolés de Hélio Oiticica no núcleo Zonas de Contato. Foto: Reprodução Facebook Museu de Arte do Rio.



Mobiliário utilizado para acomodar os Parangolés, e logo atrás o núcleo Quintais do Samba, em interação. Foto: Reprodução Facebook Museu de Arte do Rio.

SALA II, EIXO 3: Viver o samba

A sétima parede, recebeu o núcleo Árvore do Samba, cujos temas Festivais e Indústria Fonográfica foram apresentados por fotografias de diversos artistas do samba, e logo abaixo, uma seleção de LPs clássicos do gênero musical. Completava o núcleo a instalação de Carlos Vergara, feita com restos de fantasias de carnaval dentro de estruturas metálicas em feitos de atabaques sobrepostos, formando duas colunas do teto ao chão. Dispostas na área de circulação, dialogavam também com as colunas da arquitetura da sala e os núcleos de contato próximo.



Núcleo Árvore do Samba, e em primeiro plano, a obra de Carlos Vergara. Foto: Reprodução Facebook Museu de Arte do Rio.

De frente à parede (7), compunha-se uma geometria de três paredes, em um tom entre o ciano e o verde-água, formadas pelo verso de duas faces da estrutura de paredes autoportantes vermelhas e uma outra parede autoportante avulsa. Neste espaço, foram apresentados três núcleos: Escolas e Agremiações, Depois que o visual virou quesito e Reafricanização. Estes núcleos apresentavam itens bidimensionais afixados às paredes com diferentes recursos. Como exceção, apenas uma obra que consistia em uma bateria de painéis em tamanhos diversos, pendentes da parede, com seus interiores recobertos por purpurina dourada¹⁶. Assim, os elementos centrais que convergiam e uniam os núcleos receberam grande destaque: as fantasias de Mestre-

¹⁶ Não foi encontrado nenhum registro de autoria, nome ou qualquer informação que pudesse identificá-la, possivelmente pertencendo à uma coleção particular.

Sala e Porta Bandeira e o traje usado por integrantes da bateria do desfile da campeã de 1988, Unidos de Vila Isabel, cujo enredo era “Kizomba, festa da raça”, e sintetizando visualmente a narrativa da área.



Frente no núcleo Reafirmação. Foto: Reprodução Facebook Museu de Arte do Rio.



Fantasia da G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel, do carnaval de 1988. Ao fundo, os núcleos Escolas e Agremiações e Depois que o visual virou quesito. Foto: Reprodução Facebook Museu de Arte do Rio.



Contato entre os núcleos. Foto: Reprodução Facebook Museu de Arte do Rio.

O núcleo Quintais do Samba, apresentado na parede amarela (9), trazia pinturas, gravuras, vídeo e muitas fotografias daquele e de outros tempos, celebrava a reunião de sambistas, o surgimento de novos músicos e instrumentos, e a retomada de uma experiência do samba que não estava ligado às escolas de samba ou ao carnaval.



Núcleo Quintais do Samba. Foto: Reprodução Facebook Museu de Arte do Rio.



Núcleo Quintais do Samba. Foto: Reprodução Facebook Museu de Arte do Rio.

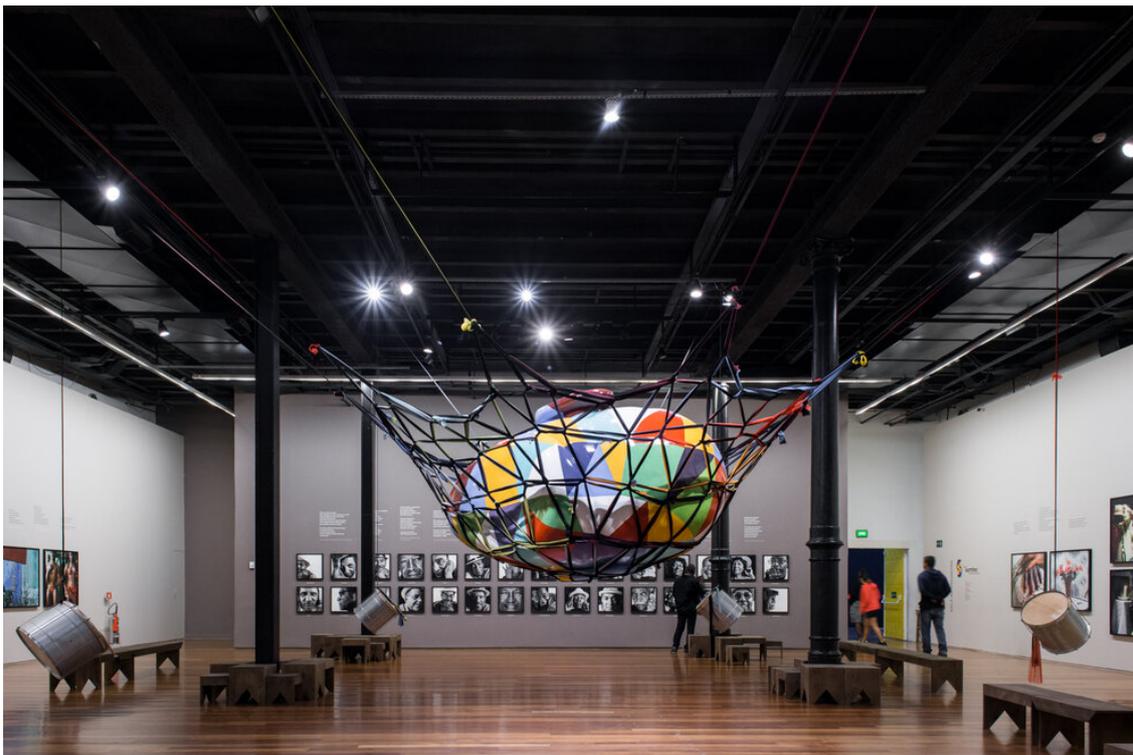
Por fim, a última parede (8) encerrava o eixo e a exposição no pavimento 4 do Pavilhão Expositivo. Em azul escuro, mesmo tom utilizado no primeiro núcleo da Sala

1, fotografias mostravam o samba como reinvenção cotidiana, resistência social e cultural, modo de vida e, principalmente, como Patrimônio brasileiro.



Parte do núcleo Viver o Samba: resistência e reinvenção. Foto: Reprodução Facebook Museu de Arte do Rio.

Da mesma maneira que a exposição começava antes de seu início, o final também transcendeu o limite das salas. Como continuidade, a Sala de Encontro, no térreo, foi ocupada por uma instalação interativa intitulada “Carnaval, grito de quê?” (2018) dos artistas Ernesto Neto e Leandro Viera, também carnavalesco da Mangueira. Uma grande cabeça colorida feita em papel machê era suspensa em uma rede de tiras de poliestireno, em que de suas quatro bordas pendiam surdos que poderiam ser tocados pelos visitantes. Nas paredes, séries fotográficas sobre o tema retratavam imagens e detalhes de um samba cotidiano. Por fim, a série fotográfica de Bruno Veiga, com retratos de sambistas, anunciava em seu título: vidas negras importam.



Sala de Convivência como prolongamento da exposição para além das Salas I e II. Foto: Daniela Paoliello.

1.4. O Farol: luz para um olhar avaliativo

Assim, em um olhar global sobre a exposição, faremos agora uma descrição avaliativa geral de pontos importantes que constituem o projeto e que influenciam na comunicação estabelecida para/com os públicos. Baseada em um pequeno recorte da metodologia proposta por Elisa Ennes (2008), primeiramente serão colocadas questões espaciais, e na sequência, impressões acerca da semântica e da linguagem da exposição.

Para a autora, uma avaliação sob esta orientação deve se executada a partir de diversas incursões no espaço expositivo, direcionando o olhar para questões específicas a cada “entrada”. A opção por esta metodologia está, justamente, na diversidade de camadas complexas presentes em uma exposição, sendo capaz de provocar uma observação crítica em múltiplos aspectos. No entanto, com o correr do tempo e a fonte de conferência ser baseada apenas em fotos e na memória, as categorias avaliativas propostas não serão respondidas em sua integralidade, e assim, justificando o recorte.

Por fim, Ennes (2008) apresenta em sua dissertação um roteiro com quatro tópicos de observação que se organizam da seguinte maneira: 1) espaço; 2) linguagens

da exposição; 3) percepção da exposição; e 4) impressão, havendo vários itens inseridos em cada orientação.

Primeiramente, e iniciando a trajetória espacial, a exposição trazia uma atmosfera alegre, fosse pelo uso das cores, fosse pelos sons, que criavam um ambiente energético ao público.

Sobre a organização do espaço, é possível afirmar que existia conforto para a observação da coleção, mesmo com a diversidade das formas de exibir os itens. Na ausência de áreas de descanso, os únicos bancos disponíveis eram posicionados em frente aos setores de projeção de vídeos e filmes, o que, de modo geral, conformava uma circulação ampla e segura, tanto para os visitantes, quanto para os objetos expostos. Para além, não existia um percurso determinado no interior das salas – apenas na sequência de Sala II após a Sala I –, dando liberdade ao público para deambular pelo espaço.

O vasto acervo utilizado na exposição estava distribuído de maneira que era possível observar os itens de forma individual ou inserida em seus conjuntos. Isso se deu pelo uso e aproveitamento dos espaços entre as obras, os respiros, e do acúmulo sendo usado como uma linguagem.

Esta estratégia foi possível, também, pela adoção de paredes autoportantes, que aumentaram a área disponível para a exibição, além de mobiliários complementares como as bases/praticáveis, vitrines avulsas ou vitrines acopladas, configurando um *layout* contínuo que não hierarquizava o conteúdo textual ou o acervo. Como consequência, os objetos expostos eram protagonistas em seus núcleos e temas, de maneira que não houvesse obstrução na deambulação, na visibilidade e no fruir da exposição

Quanto a escolha das cores, não foi encontrada nenhuma espécie de documentação ou registro que disponha sobre esta decisão, mas ela fica explícita desde o momento de acesso pelas catracas, na logomarca posicionada na entrada da exposição e durante todo o percurso expositivo. Abaixo, esquematizamos a paleta utilizada:



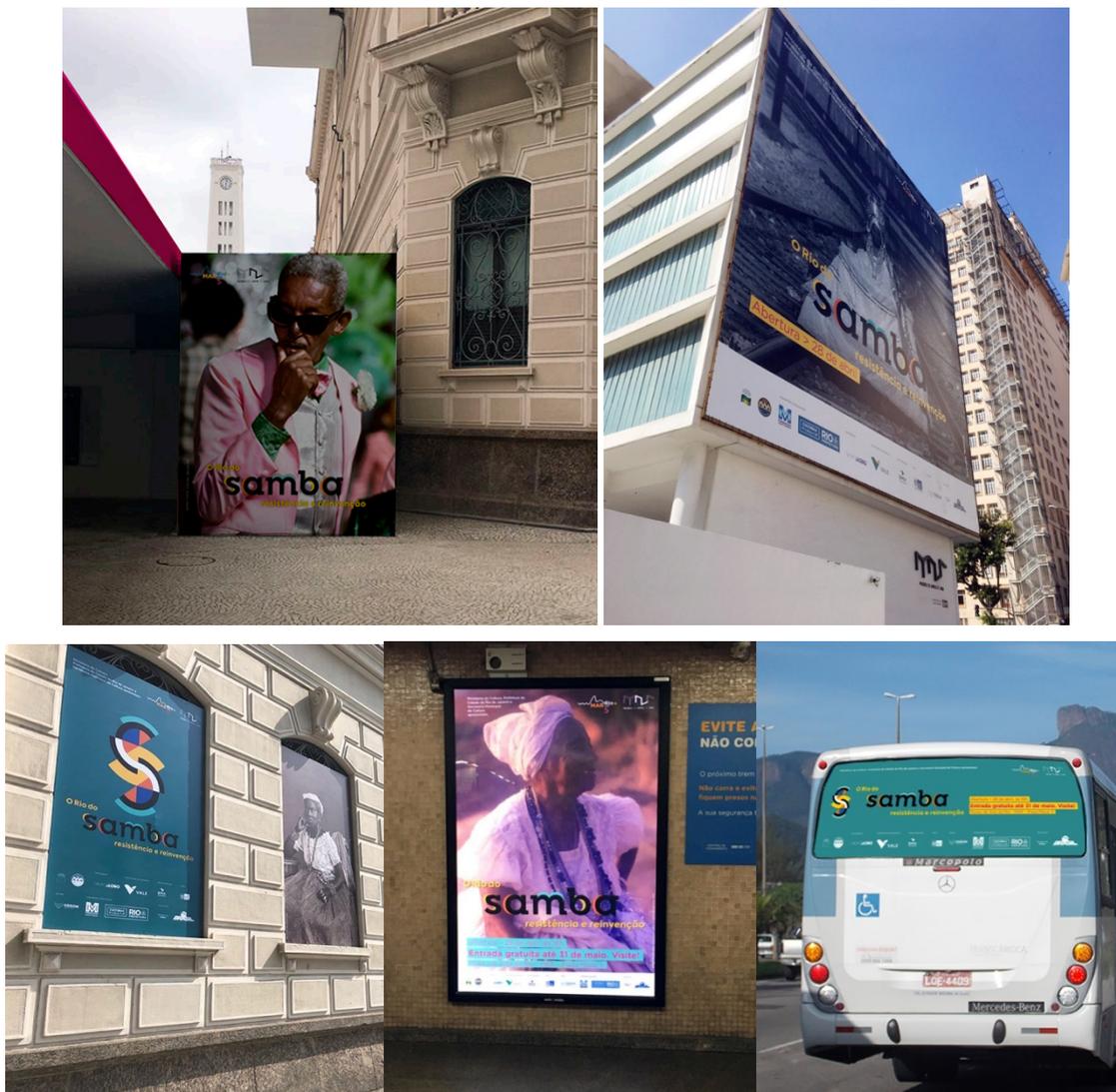
Paleta de cores. Imagem produzida pela autora.



Logomarca da exposição O Rio do Samba: resistência e reinvenção. Imagem: Danowski Design.

As cores se aproximam, com variação de nuances, de uma cartela primária complementada por uma cor secundária, o verde, além do branco. A composição de azuis, vermelhos, amarelos e verdes, em conjunto, causam uma “impressão simpática e harmoniosa” (HELLER, 2012). O uso das cores no espaço expositivo não é referencial quanto à determinação de eixos, núcleos ou temas, mas trabalham em favor do enlace da narrativa e do destaque das obras, mesmo que muitas vezes se recorra ao uso de paspartu e molduras. O uso destas cores gerava estímulo visual consonante com a “agitação” do tema.

A identidade visual da exposição foi utilizada em materiais de divulgação, como o catálogo, vídeos, redes sociais e mídia impressa, mas também na sinalização e ambientação da exposição dentro e fora do museu. Um exemplo disso é a ocupação das janelas do Palacete D. João, da empena cega do prédio, no biombo da saída do Pavilhão Expositivo e inserções no mobiliário urbano. Usando somente a logomarca da exposição ou aliada a imagens da coleção, esta comunicação foi capaz de antecipar e instigar sobre o tema.



Exemplos de aplicação da identidade visual. Fotos: Renata Coutinho.

O uso de mídias sociais pode ser aferido em diversos momentos: dentro e fora da exposição; institucional ou espontâneo. Com a permissão de fotografar sem *flash*, os públicos produziram imagens que foram publicadas nas redes sociais, e usando os recursos de marcação no Facebook e no Instagram, comprovam o volume de material postado pelos visitantes, gerando visibilidade e mídia espontânea. Este movimento também foi feito a nível institucional, que alimentou suas redes com fotos e peças gráficas informando sobre a coleção, eventos paralelos e complementares, e a própria exposição em si, tendo sido a fonte primordial para a realização da descrição feita até aqui.¹⁷ Dentro da exposição não havia recursos que implicassem no uso das redes como complemento ao conteúdo, mas o Museu criou, por exemplo, uma *playlist* exclusiva na

¹⁷ Optou-se por utilizar as imagens publicadas pela instituição, como maneira de não ferir a personalidade dos visitantes nas fotos compartilhadas por eles.

plataforma de *streaming* Deezer. Sendo assim, o uso das redes sociais e mídias digitais foi complementar, secundário, e não competitivo quanto ao acervo.

Para tanto, na narrativa expográfica, a visão prévia sobre o assunto foi reforçada, ao mesmo tempo que traziam-se, potencialmente, elementos novos pautados na resistência e na reinvenção, como o caráter político do samba, indo além da superfície do gênero musical e dos festejos do carnaval. Como expresso por Nei Lopes:

Talvez não exista uma, um gênero de música popular com tanta diversidade, com tanta multiplicidade, tão, tão, se reproduzindo tanto, gerando tantos, tantos estilos, tantos subgêneros e se expressando em vários ambientes culturais, várias possibilidades de fazer e isso, pra mim, realmente é extremamente mobilizante. A gente tentou, então, na concepção dessa exposição, mostrar todos esses aspectos. Aí, evidentemente que mostrar tudo foi um sonho, né, foi um sonho, mas boa parte a gente conseguiu mostrar. [...] São muitos aspectos, muitos enfoques, por exemplo, na, no dia a dia, no cotidiano das comunidades que vivem o samba intensamente, você tem também toda uma cultura subjacente a isso, toda uma cultura que se vive, cotidianamente, não é uma coisa que fica aí, que tenha que ficar restrita ao período de carnaval, é uma coisa de ano todo, uma coisa que configura efetivamente um modo de viver diferente e que caracteriza uma comunidade enorme, que você pode qualificar e quantificar como o mundo do samba (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2018b).

Nesta exposição, a iluminação natural das janelas da sala foi vedada pelos painéis que fazem a vez de paredes contínuas, impedindo o contato visual com o ambiente externo, o porto e suas dinâmicas. Em função disso, o projeto de luminotécnica foi desenvolvido a partir de *spots* multidirecionais posicionados em trilhos eletrificados. A utilização desta ferramenta de iluminação gera áreas de sombra, mas que podem ser neutralizadas com a instalação correta na complementaridade da luz. Escolheu-se lâmpadas de led brancas, com a temperatura da cor entre branco neutro e branco quente, ocasionado o conforto visual para a contemplação de peças e textos, que mesmo encontrando alguns pontos de reflexos, não implicavam na dificuldade ou impossibilidade do público vidente para ver ou ler.

Ainda sobre os textos e etiquetas, a iluminação incidia de maneira a possibilitar a leitura sem interferências. A problemática aqui é a grande quantidade de textos e etiquetas que se acumulavam, podendo gerar confusão de informações, desinteresse na leitura completa ou dificuldade da identificação de itens. A posição dos textos, em algumas áreas, também pode ser considerada uma questão complicadora, já que muitos estavam bastante abaixo da altura do olhar e possuíam fontes de pequeno tamanho. Isto ocorreu, mais uma vez, pela elevada quantidade de textos na exposição, sendo aplicados nas superfícies na forma de etiquetas, placas e texto adesivado.



Acúmulo de textos e etiquetas e posição baixa de textos. Fotos: Recortes de reproduções Facebook Museu de Arte do Rio.

Esta é uma questão que incide diretamente sobre a acessibilidade da exposição que, salvo o apontado sobre o conteúdo escrito, apresentava potencial acessível aos diversos públicos com deficiências ou necessidades específicas, como idosos, pessoas com carrinhos de bebê e crianças. Não foram percebidas barreiras de ordens urbanística, arquitetônica, atitudinais, tecnológicas ou de comunicação, contando inclusive com educadores e programas exclusivos para cegos e surdos.



Convidado Wesley Rocha, mediador da visita à exposição para abordar assuntos sobre o movimento surdo negro. Foto: Reprodução Facebook Museu de Arte do Rio.

Para adentrar a questões ligadas à linguagem da exposição, Nei Lopes sinaliza em seu texto curatorial que a proposta seria uma reflexão sobre o “fato cultural samba” (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2018) e que “certamente não resulta em um espetáculo como os das escolas no carnaval” (Ibid.). Assim, o curador adverte que neste trabalho buscaram “tão somente historiar social e politicamente o samba, ao longo de cem anos – nos principais espaços onde floresce, frutifica, emociona e produz resultados” (Ibid.), expressando a intenção geral da montagem.

Assim, a linguagem dominante na exposição está muito mais atrelada a “eles” do que a “nós”, mesmo contendo a impessoalidade pronominal tradicional de textos curatoriais, isto é reportado, inclusive, por uma dificuldade ou ausência completa em que personagens do samba ou das comunidades vizinhas – que são cenários aderidos à narrativa – se fizessem presentes nas escolhas e atribuições de valores – musealidade –, a não ser pelo próprio Nei Lopes.

Sobre este fato, recorre-se novamente à pesquisa de Clarissa Bastos de Oliveira (2019), quando através das entrevistas desenvolvidas para sua dissertação, levanta uma importante informação acerca de influências/intervenções na narrativa produzidas pelos públicos:

Se por um lado Tia Lúcia era acolhida em todos os eventos do Vizinhos do MAR e da Escola do Olhar, por outro, sua entrada na curadoria sempre foi questionada pela diretoria do museu. Havia divergência acerca da qualidade e relevância de sua obra, e a entrada de um de seus quadros na exposição *Rio do Samba: Resistência e Reinvenção*, por exemplo, foi bastante tumultuada e só foi efetivada após muita insistência da então curadora Clarissa Diniz, uma vez que alguns membros da diretoria do museu não concordavam com sua participação (OLIVEIRA, 2018, grifo da autora).



Tia Lúcia posa com sua obra na abertura da exposição. Foto: Reprodução Facebook Museu de Arte do Rio.

Portanto, mesmo que a linguagem textual ou museográfica não conformassem um partido semântico hermético, que lugares e pessoas se vissem retratados ali, a representação e a noção de autorrepresentação foram alijadas, precisamente pela ausência de uma participação dos públicos no sentido de atribuição de musealidade, da criação e da tomada da fala na narrativa, do estabelecimento de prioridades, de algum poder decisório. Isto tem consequências, portanto, na linguagem da exposição, que compreende tanto o fenômeno social do samba, quanto seus sujeitos, que neste caso são posicionados como Outros nesta relação.

A musealidade, enquanto atribuição de valores por parte dos públicos, fica esvaziada somente ao contato da contemplação na exposição, em uma esfera íntima e pessoal. Enquanto isso, a musealidade que rege os objetos expostos, que se amplificam à uma dimensão pública, são os valores atribuídos por aqueles que detêm o poder da narrativa: a instituição personificada através dos curadores. Aprofundaremos esta, que é uma discussão central para a pesquisa, nos capítulos que se seguem.

O que foi visto em *O Rio do Samba: resistência e reinvenção* é o que Lisbeth Rebollo Gonçalves (2004) chama de museografia cenográfica dramatizada. O uso das cores e das luzes, por exemplo, conformam uma tipologia de comunicação que

valoriza o processo de recepção, principalmente por meio da emoção, e se vale da cenografia como estratégia de sedução do olhar. A recepção estética é mediada pela construção cenográfica, que contextualiza a obra e reforça a leitura crítica dada pelo curador. Projeta para o receptor da mostra, sobretudo diante de experiência sensível, uma metáfora do conceito proposto pela exposição. Propõe

uma museologia que quer valorizar a ideia-chave veiculada pelo conjunto exposto (GONÇALVES, 2004).

Em oposição ao modelo do cubo branco, que reivindica uma racionalidade pela não interferência visual ou informativa sobre as obras, reproduzindo um caráter hermético àqueles que possuem as chaves de leitura, este modelo cenográfico assume, para além da musealia, um valor simbólico atrelado à emoção e ao efeito psicológico sobre o visitante. Neste sentido, a autora ainda completa afirmando que, junto à informação documental dos objetos de museu

o desenho museográfico ganha papel estratégico no processo comunicativo da mostra. A distribuição da obra no espaço, o uso da luz, o emprego de cor nos painéis e paredes, a criação especial de um ambiente, todos esses elementos funcionam como recursos de qualidade semântica, os quais conduzem estrategicamente à mensagem estética projetada pela mostra (Ibid.).

É, precisamente, aí que a problemática se instala: a cenografia dramatizada também pode ser fechada em si e semanticamente excludente, pois o uso da cor, da luz e de recursos textuais não são suficientes para estabelecer conexões com os públicos, mas apenas remodela alguns passos da comunicação já estabelecida. Parte-se do lugar de que a exposição é dada a partir de um discurso de autoridade inegociável dos curadores e do museu e, portanto, a comunicação é projetada em direção aos públicos, e não dos públicos à instituição ou dos públicos junto à instituição. A emoção e o reconhecimento da/na narrativa não significam representatividade e participação. Ao contrário, delimita um território de disputas amansado pela força institucional que profere, não dialoga, não chama à co-criação.

Portanto, a semântica, a atribuição de valores – a musealidade – ocorre por via única através do reconhecimento de atributos artísticos e históricos, conferidos pelo próprio museu. O processo de musealização usual do museu (incluindo aqui o procedimento da *wishlist* do MAR) é um complicador neste quesito, sendo o caso de Tia Lúcia uma exceção à regra geral, sendo abordado mais detalhadamente adiante.

Por esta razão que a descrição e a avaliação crítica da exposição são estruturantes para que seja conhecido e compreendido o cenário onde musealização, musealia e musealidade foram – ou poderiam ter sido – agenciados, numa perspectiva participativa e da emancipação através da autorrepresentação. É refazendo este percurso que identificaremos e seremos capazes de aprofundar as críticas e questionamentos acerca da participação, à luz do que foi produzido por aqueles que detêm o poder e a voz para criar as narrativas.

São sob estas coordenadas, dos quesitos e valores técnicos da exposição, bem como o contexto do museu e da área que se insere, que seguiremos para a apresentação e aferição dos instrumentos de navegação que nos guiarão nesta jornada.

CAPÍTULO 2

DESTINO, MAPAS E INSTRUMENTOS DE NAVEGAÇÃO

2. DESTINO, MAPAS E INSTRUMENTOS DE NAVEGAÇÃO

*“Dias inteiros de calma, noites de
ardentia, dedos no leme e olhos no
horizonte, descobri a alegria de
transformar distâncias em tempo. [...]”
Descobri como é bom chegar quando se
tem paciência. E para se chegar, onde
quer que seja, aprendi que não é preciso
dominar a força, mas a razão. É preciso
antes de mais nada, querer.”*

(Amyr Klink, Cem dias entre céu e mar, 2020)

Ulisses passou dez anos entre mares e ilhas, vivendo sua Odisseia. A segunda obra mais antiga do mundo narra os movimentos do homem pelo mar na jornada pela chegada a seu porto, feito repetido inúmeras vezes nos caprichos da literatura e nos rigores da vida real. Gabriel Garcia Márquez descreve a história de um marinheiro que passou 10 dias à deriva no Mar do Caribe, sem comer e nem beber, até ser levado pelas correntes para a costa da Colômbia. Jorge Amado conta sobre o Capitão-de-longo-curso, Comandante Vasco Moscoso de Aragon, que chegado a Periperi, desperta a fantasia e a ira dos moradores da cidade com suas histórias de aventuras ao mar e de chegadas pelo mundo. Amyr Klink relata seus “Cem dias entre céu e mar”, a bordo de um pequeno barco a remo para a travessia atlântica entre Lüderitz, na Namíbia e a Praia da Espera (assim chamada por ser onde as esposas esperavam os pescadores em noite de tempestade) na Bahia.

Certamente não propomos nos comparar a estes mestres das palavras ou pretender tamanho feito literário, mas nos inspiramos pelas vitórias e sonhos, pelos revezes e perigos e pelas tempestades e calmarias que a jornada náutica proporciona para convidar a uma expedição simbólica, guiados pelos conceitos da Museologia como instrumentos de navegação, embarcados na participação e em direção ao horizonte utópico da Democracia Cultural.

Nesta segunda parte, que antecede o momento de lançar-se ao mar, a viagem é preparada: os instrumentos de navegação são aferidos e é o cotejo dos instrumentos, que em articulação, proporcionarão segurança e orientação rumo ao destino. Desbravaremos um pouco sobre o que se diz a respeito do destino e o que esperar desta jornada, e assim, traçaremos a rota. Por fim, conheceremos os elementos e construiremos a embarcação da participação.

2.1. Instrumentos de navegação

Entre 1929 e 1930, os arquitetos Auguste Perret e Le Corbusier discutiam e projetavam modelos de museus, inseridos em um contexto arquitetônico moderno e em sintonia com a urbe. As proposições de Museu Moderno de Perret e Museu Mundial de Le Corbusier acabavam por reiterar uma dicotomia da passagem do século, entre museu monumento e “máquina de expor” (MACEDO, 2009). Hoje, em aproximação ao centenário destas ideias, o cenário do universo dos museus, e da própria Museologia como ciência ou disciplina específica que estuda os fenômenos das relações humanas ocorridos dentro do espaço das instituições, alterou-se sensível e vertiginosamente em direção a uma mudança de paradigma.

Se há algum – não muito – tempo discutia-se a Museologia como uma “técnica de museus”, por exemplo como expresso no título do *Museological Working Papers – MuWop* número 1: “Museologia: disciplina ou trabalho prático?” (ICOM, 1980), hoje é profícua uma mudança nas órbitas deste campo: antes, com o foco voltado aos objetos, agora os olhos tendem a se voltar às relações estabelecidas diante da memória, da presença, da (auto)representação: são as sociedades, passadas, presentes e futuras, que constroem o museu e estabelecem afetividades que significam, ressignificam e justificam os museus.

Estes olhares começam a ser modificados e deslocados ao fim da década de 1960, momento de uma “crise do museu” (CRIMP, 2005; SOARES, 2009, p. 34), quando alguns autores e artistas declaram sua “morte”, e têm na Mesa Redonda de Santiago do Chile, em 1972, um marco de sistematização de novos preceitos extensamente reconhecidos para o campo. Diversos eventos se sucederam e as discussões acerca tanto dos modelos conceituais, quanto das tipologias de museus e suas relações com as sociedades tomaram novos contornos que implicaram diretamente, e de maneira global, no fazer, no saber e no pensar da Museologia.

Já na década de 1980, o “fato museal” ou “fato museológico”, conceito desenvolvido por Waldisa Rússio Guarnieri, propõe a centralidade do ser humano na constituição da relação com o objeto e também com o próprio museu:

O fato museológico é a relação profunda entre o homem – sujeito conhecedor –, e o objeto, parte da realidade sobre a qual o homem igualmente atua e pode agir. Essa relação comporta vários níveis de consciência, e o homem pode apreender o objeto por intermédio de seus sentidos: visão, audição, tato etc. Essa relação supõe, em primeiro lugar e etimologicamente falando, que o homem “admira o objeto” (GUARNIERI, 1981)

Neste mesmo escrito citado acima, o MuWoP número 2, com o título “Interdisciplinaridade na Museologia”, desenvolvido no âmbito do International Committee for Museology – ICOM, instância que se insere no International Council of Museums – ICOM, a autora mostra a importância de aprofundar-se nos componentes constitutivos do fato museal: relação, homem, objeto e o museu – em si mesmos.

Assim, a relação está ligada à “‘percepção’ (emoção, razão), envolvimento (sensação, imagem, ideia) e memória (sistematização das ideias e das imagens e suas relações)” (GUARNIERI, 2010); o homem, que deve ser considerado ética e filosoficamente, bem como em “suas relações com os outros grupos humanos e sociais (em nível psicológico, sociológico, político, histórico etc.)” (Ibid.); o objeto, que além de exigir estudos que componham sua identificação e conservação, “depende de diferentes disciplinas científicas para ser corretamente identificado, estudado e comunicado” (Ibid.) como testemunhos da humanidade e seu meio. Por fim, o museu, que inseridos em seu espaço, a relação entre homem e objeto “depende não somente da comunicação das evidências do objeto, mas também do recinto do museu como agente da troca museológica” (Ibid.).

Ao considerar estes elementos, a relação e a ação do museu como “agente de troca” ocorrem especialmente através das exposições, estas que a partir da segunda metade do século XX passam a ser compreendidas como o meio comunicacional dos museus e não fim ou finalidade de suas ações. Sendo meio, carregam em si toda a potência e a potencialidade de seus processos e desdobramentos. Encaradas como fim, desperdiça-se o profícuo canal de escuta e trocas, estabelecido em todo o caminho até sua realização. É neste lugar que o contato de universos e realidades é compreendido como um ato interpretativo (PADRÓ, 2003), criativo e, principalmente, dialógico, indo além de ocorrências factuais ou da ordem da comunicação unilateral e verticalizada emitida pelo museu.

María Bolaños Atienza (2006) reflete que os modos de se mostrar ou apresentar as coleções não são naturais ou ingênuos. Para a autora, as exposições

Constituem um exercício de interpretação que encerra significados de natureza muito diversa: são decisões morais, intelectuais e estéticas que propõem ao visitante um discurso determinado; supõem um modo de ordenar o conhecimento e de inscrevê-lo em um contexto mental e cultural que depende da eleição dos objetos, do modo de colocá-los, da decoração que os acompanha e de todo o conjunto de operações ao qual eventualmente são submetidos (BOLAÑOS, 2006, p. 14, tradução nossa).

Sob uma definição, voltada à prática e execução de exposições, Maria Ignez Mantovani Franco explica que a exposição é a organização de objetos e conteúdos “em um ambiente, a partir da composição de uma narrativa ou temática específica, de forma a atender a uma das funções de comunicação do museu ou centro cultural” (FRANCO, 2018).

As exposições podem ainda ser concebidas em formatos e dimensões variados, desde exposições de objetos, exposições temáticas e até exposições de ideias, o que abre enormes possibilidades para se centralizar a importância de ser suporte, meio e cenário para a relação do/com os públicos. E essa relação tem frutos no “plano afetivo” (SCHEINER, 2001), pois é neste lugar que “a mente e o corpo se mobilizam em conjunto, abrindo os espaços do mental para novos saberes, novas visões de mundo, novas experiências, novas possibilidades de percepção” (Ibid.). Assim, a exposição se torna também um espaço da diversidade e do reconhecimento da alteridade como valores potenciais, de reconhecimento e de descoberta do Outro.

Quanto a isso, Teresa Scheiner faz ainda um importante apontamento sobre a compreensão da exposição como espaço relacional que significa, “antes de tudo, buscar percebê-la como **instância de impregnação dos sentidos**. Significa buscar entender, em profundidade, as infinitas e delicadas nuances de trocas simbólicas possibilitadas pela imersão do corpo humano no espaço expositivo” (SCHEINER, 2001, grifo no original).

Nesta construção, Julia Moraes (2017), indica que é partindo das exposições “que o museu e sua equipe procuram **socializar** os conhecimentos que produzem, construindo uma narrativa cultural que corresponde a um discurso especialmente elaborado com a finalidade de comunicar alguma coisa para alguém” (MORAES, 2017, grifo nosso). No entanto, a socialização do conhecimento não é suficiente para que o público desvele a “poesia das coisas” (CURY, 2005) e, por esta razão, as interpretações dos Discursos da Arte e dos Discursos sobre Arte são centrais por, através dos processos de musealização, produzirem informações a serem exploradas como forma de gerar, também, afecção, pertencimento e ressonância com os públicos, especialmente por meio das exposições, como dito.

Ao falar especificamente sobre exposições de arte – o foco deste escrito – e os Discursos da Arte e sobre Arte, nos deparamos ainda com a Informação em Arte, considerada como uma “disciplina que, dos anos 80 para cá, vem se consolidando como apoio teórico para estudos das coleções e da disseminação da informação especializada do Campo Artístico” (GOMES; LIMA, 2012). Possui caráter híbrido,

reunindo História da Arte, Museologia e Ciência da Informação na interação de seus conhecimentos específicos, configurando (mais) uma fertilização interdisciplinar.

[...] abrange o conteúdo informativo do objeto de arte, no seu sentido mais amplo, documento oriundo de manifestações e produção artística e sobre Arte, artista e obra de arte, nas áreas de: Artes Plásticas - pintura, escultura, desenho, gravura (litografia, xilogravura, serigrafia), ambientações/instalações e performances; [...] Artes Gráficas; Desenho Industrial, [...] Audio-Visuais - cinema, vídeo e fotografia. (PINHEIRO apud LIMA, 2003, p. 19).

A Informação em Arte, pode-se dizer, é constituída pelo Discurso de Arte e pelo Discurso sobre Arte (Ibid.); o primeiro representando a obra de arte e o segundo seu referente técnico-interpretativo, “uma definida junto à percepção/produção artística, outra junto à percepção/apreciação artística, no âmbito do que se pode determinar como esferas referentes à criação artística e à interpretação acerca da criação artística” (LIMA, 1995 apud GOMES; LIMA, 2012). Justamente nesses Discursos que são “reconhecidos os múltiplos modos de apresentação dos Documentos de Arte e sobre Arte” (LIMA, 2000, p. 18). Sob tal aspecto, as exposições podem ser consideradas, também, da ordem dos Documentos sobre Arte (Ibid.).

Para Marília Xavier Cury (2005) a exposição é também

a ponta do iceberg do processo de musealização, é a parte que visualmente se manifesta para o público e a grande possibilidade de experiência poética por meio do patrimônio cultural. É, ainda, a grande chance dos museus de se apresentarem para a sociedade e afirmarem sua missão institucional (CURY, 2005, p. 35).

Ao citar a musealização nesta construção, é impossível passar ao largo da “tríade” (CURY, 2020) de conceitos da Museologia que alicerçam muito do que é pensado e produzido pelo campo: musealização, musealidade e musealia. Como já feito anteriormente, a ordem em que apresentamos as palavras carregam provocações e as colocaremos a seguir.

Na publicação Conceitos-Chave da Museologia (2013), os autores apresentam o conceito de musealização como “a operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em musealium ou musealia, em um “objeto de museu” que se integre no campo museal” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013). Mais do que a mera “extração”, “separação ou “suspensão”, a musealização é presentificação das disputas pelo o que se escolhe inserir no contexto do museu e o que se escolhe omitir de sua narrativa. Neste sentido, quando Guarnieri afirma que “é através da musealização de objetos, cenários e paisagens que constituam sinais, imagens e símbolos, que o Museu

permite ao Homem a leitura do Mundo”, questionamos: que mundo? Tal leitura é feita a partir de que óticas?

Em recente escrito, Marília Xavier Cury (2020) reflete sobre a seleção e desperta a reflexão de que uma vez que um objeto está em exposição, significa que ele foi “escolhido” duas vezes: para “entrar” no museu e para compor a exposição – não necessariamente em uma sequência fixa. Os objetos que são submetidos ao processo de musealização e são incorporados às coleções dos museus, tem seu estatuto de “coisa do mundo” alterado para “objeto de museu”, ou ainda, musealia. Esta “primeira” escolha, a que confere o valor de que a “coisa” é digna de se tornar musealia, é chamada de musealidade: ou seja, a musealidade é um valor ou qualidade dos objetos selecionados do mundo para compor a narrativa – ou a leitura do mundo – de museu.

Estes três termos – musealização, musealia e musealidade – foram forjados por Zbyněk Zbyslav Stránský em sua trajetória dedicada à Museologia e compõe o debate sobre esta ser um campo do conhecimento. Entretanto, justamente pela porosidade das fronteiras que delimitam a Museologia como campo, tais conceitos – mesmo sendo muito discutidos na produção acadêmica e científica – não foram esgotados e seguem sendo interpretados e ressignificados até hoje.

Um exemplo vibrante é a própria musealidade, que por algumas vertentes de pensamento é o foco do estudo da Museologia, e que podemos afirmar ser: qualidade ou valor dos musealia (Stránský, 1979 apud SCHEINER, 2013), atribuídos (MENSCH, 2004), “fazendo com que a musealidade seja ora excludente – porque retira/omite atributos, ora cumulativa, por reter muitas e diferentes atribuições de diferentes orientações de múltiplos contextos e fragmentações sociais, indo além dos ‘experts’” (CURY, 2020). Bruno Brulon (2016) ainda aponta para o entendimento da musealidade como um:

[...] valor imaterial e material que não é propriamente inerente ao objeto escolhido para entrar em um museu, mas que se propaga no momento do encontro entre o sujeito observador/coletor e a coisa observada. A musealidade é o que pode haver de significativo no objeto, e existe nele (em suas características materiais) assim como existe para além dele (na realidade a que ele faz referência, na relação em que desempenha o papel de mediador). **Isso significa que não é simplesmente “encontrada” nas coisas, mas naquilo que as coisas despertam nas pessoas no ato da transmissão** (BRULON, 2016, p. 39, grifo nosso).

Enquanto qualidade ou valor atribuído aos objetos do museu no “ato da transmissão”, a musealidade precisa ser constantemente renovada, reatribuída e revalorizada através da comunicação, atuando na construção e no estabelecimento das

relações, e de acordo com Cury (2020), compondo o “segundo processo de escolha”. É justamente neste lugar das atribuições feitas pelos públicos dos museus (incluídos e com ênfase aos “não-experts”) que, mais uma vez, a relação é colocada em xeque: existe espaço para que essa atribuição de valores feita pelos públicos seja viabilizada e considerada pelo museu?

Esta é uma face da relação que não poderia ser ignorada, mas é frequentemente percebida desta maneira em algumas culturas institucionais vigentes, as quais exploraremos adiante.

Porém, por enquanto, é imprescindível que se pontue a musealização e a musealidade como conceitos correlatos e, acima de tudo, sociais. Bruno Brulon (2016) destaca em seu texto que as diversas searas teóricas da Museologia contemporânea “levam essa disciplina a assumir a musealização, ato social de construção de valores e transformação de realidades por meio da comunicação museológica, como o seu principal objeto de investigação” (BRULON, 2016), ao passo que Cury (2020), acaba por complementar quando aponta para “a musealidade como construção social e os seus estudos apoiados na musealização dão corpo à Museologia como disciplina científica” (CURY, 2020).

Estes conceitos, vistos sob estas coordenadas (como construções a serem erigidas no seio dos museus e considerando a função e o fator social destes) são compreendidos em uma rede de processos museológicos que pode ser participativa, onde os públicos e as comunidades detêm poder de decisão e determinação na atribuição de valores (musealidade) daquilo que já foi ou será musealizado.

Neste sentido, Mário Chagas (1994) declara que “a musealização é sempre resultado de um ato de vontade” e, assim, o primeiro passo para iniciar os procedimentos é “a definição de uma intenção” (BRULON, 2018). Precisamente neste Sul, é que a qualidade é expressa: a musealidade não é alheia ao objeto, “mas fruto da atividade humana, de sua compreensão e intenções para com esse objeto” (VAZ, 2017).

Assim, a musealidade mais que um valor ou qualidade, celebra o gesto de valorização e escolha conferido pelo ser humano – inserido em sistemas sociais e culturais específicos de cada indivíduo – e o museu sendo o meio (VAZ, 2017) para a difusão, partilha e apropriação destes valores nas musealia. Nesta aproximação, identifica-se a outorga de legitimação pela musealidade através da musealização, o que retroalimenta a própria rede operatória da Museologia e da participação dos públicos nos processos que envolvem desde a seleção, aquisição, pesquisa e conservação, até a comunicação e os processos de constituição das narrativas expositivas.

Muitas acepções e interpretações são possíveis nos estudos da tríade musealização-musealia-musealidade, e como já expressei, existe neste escrito a opção de uma aproximação social aos conceitos. Diferente de uma abordagem tradicional ou cientificista, por exemplo, a intenção é o afastamento de um modelo iluminista, onde a razão e o desenvolvimento são a força motriz do pensamento em detrimento de uma reflexão em torno das relações sociais. Para tal, comentaremos, de maneira bastante breve, acerca de Museologias, que chamaremos de Adjetivadas, como forma de mapear as coordenadas que suleirão a jornada.

Em primeiro lugar, é importante apontar que adjetivar algo significa uma espécie de demarcação, onde é possível evidenciar distinções e sustentações que delimitem a atuação, que neste caso, possam fazer crer em “uma” Museologia consonante, plana e única. Mesmo que ainda componham parte do mesmo campo disciplinar, é necessário apontar que as Museologias Adjetivadas tratam de especificidades de pensamento, que expõe questões dissidentes/resistentes, que podem se opor ou se complementar, mas que por existirem, afastam-se de uma ideia globalizante de discurso teórico singular.

Iniciaremos, portanto, pela Nova Museologia, cuja publicação referencial é *Vagues: Une anthologie de la nouvelle muséologie*, organizada por André Desvallées (1992), e traz alguns pontos fundamentais, como os marcos que possivelmente deram origem a esta vertente. Dentre os nove eventos apontados pelo autor no primeiro capítulo, destacamos aqui a Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972); a presença de ideias sobre a Nova Museologia nos escritos de Georges Henri Rivière e Hugues de Varine, presidentes do ICOM a partir de 1946 e 1962, respectivamente; e a 9ª Conferência Geral do ICOM (1971), ocorrida entre Paris e Grenoble, e cujo tema era “Museu a serviço do homem, hoje e amanhã” (CÂNDIDO, 2002).

Felipe Lacouture (1985) apresenta 1971 como o ano de nascimento da Nova Museologia “como uma experiência proposta por museólogos franceses conscientes da necessidade de renovar ou inclusive superar a instituição chamada museu”. Esta nova concepção de museu nasce junto com a proposição dos ecomuseus, que pretende “abrir o museu tradicional, ampliando-o de diversas formas” (LACOUTURE, 1985). A estrutura que apresentava edifício-coleção-público é revista sob esta ótica e se reconstrói sobre o tripé território-patrimônio-comunidade, alterando também a ideia de um museu-templo para um museu-fórum.

Assim, e retomando uma análise de Vagues, Manuelina Maria Duarte Cândido expõe:

Desvallées, identifica nela uma nova preocupação: o público e como se dirigir a ele. E não uma questão de quantidade de público, mas de qualidade na interação que possa haver entre o indivíduo e o objeto. Alguns elementos dessa Nova Museologia são a definição globalizante de Museologia e museus – o conceito de museu cobre o universo inteiro e tudo é musealizável –; o museu como lugar específico onde podem ser estudadas as relações entre o homem e a realidade do universo em sua totalidade e a Museologia como ciência dessas relações (CÂNDIDO, 2002).

Desta acepção do “tudo é musealizável” advém a ideia do museu integral discutida em Santiago. Vinte anos mais tarde, debatendo-se a impossibilidade de tudo – de fato – ser musealizado, chega-se ao museu integrado, sugerido no âmbito do Seminário “A Missão dos Museus na América Latina Hoje: novos desafios”, de onde derivou-se a Declaração de Caracas (1992).

Marcam também a criação do M.N.E.S. (Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociale) e do MINOM (Movimento Internacional para uma Nova Museologia), e como afirmado por Cândido, “ambas as organizações reivindicam que a interpretação para o termo **Nova** acarrete mais que inovações teóricas ou práticas, uma tomada de novas **atitudes**: novas funções para os museus e novos papéis para os museólogos” (CÂNDIDO, 2002, grifo no original).

Para encerrar o breve percurso, é importante destacar a centralidade da educação e de um processo de formação permanente nos museus, onde a educação libertadora de Paulo Freire unia-se a uma “queda de barreiras culturais no mundo dos museus” (Ibid.).

Tendo estas mesmas raízes, a Museologia Social desenvolve-se nos países ibero-americanos, com ênfase à América Latina, a partir dos anos 1990, incidindo e privilegiando a articulação da Museologia com as Ciências Humanas (MOUTINHO, 2014, p. 423). Este caráter interdisciplinar aplica-se também ao fazer museológico, que visa “consolidar o reconhecimento da museologia como recurso para o desenvolvimento sustentável da humanidade, assentada na igualdade de oportunidades e na inclusão social e econômica” (Ibid.), abarcando não apenas o patrimônio em sua materialidade, mas também aquele intangível.

Mário Moutinho (2014, p. 427) ainda apresenta um contorno para a Nova Museologia em específico: “entre o paradigma do Museu ao serviço das coleções e o paradigma do Museu ao serviço da sociedade está o lugar da Sociomuseologia”, e completa, em entrevista concedida a Ana Carvalho (2015) que:

A Nova Museologia diria que é uma bandeira, a Sociomuseologia é uma área de conhecimento que tem a ver com a enorme maioria dos museus que há no mundo. [...] e tem um conjunto de características, uma delas, talvez a mais importante, que é a de assumir a interdisciplinaridade como base para esta reflexão. A gente não pode partir para esta reflexão sem as ciências sociais para compreender os diferentes processos sociais. E eles estão em contínua mudança, que é um outro elemento importante de todo este processo. Esta reflexão da Sociomuseologia assenta no princípio que a sociedade está em mudança, e, portanto, tem que haver uma disciplina que é capaz de se transformar e evoluir à medida que a mudança também vai acontecendo, porque senão a certa altura nós ainda continuávamos a pensar uma outra realidade, que não é aquela que já está (CARVALHO, 2015).

Por sua vez, Mário Chagas e Inês Gouveia (2014) são decisivos ao afirmar que “a perda de potência da expressão nova museologia contribuiu para o fortalecimento e a ascensão, especialmente após os anos de 1990, da denominada Museologia Social ou Sociomuseologia” (CHAGAS; GOUVEIA, 2014, p. 16), muito ligada à uma banalização do uso do termo Nova Museologia que foi apropriado, inclusive, por estudiosos que seguiam reiterando práticas da Museologia – adjetivada por seus críticos como – Tradicional ou Ortodoxa.

Ao seguir esta mesma lógica, Jesús Pedro Lorente (2003) é agudo quando declara no título de um artigo que “A ‘nova museologia’ está morta, viva a Museologia Crítica!”. O autor se vale do mesmo argumento, de que a Nova Museologia havia sido trivializada, mas completa que o foco em museus comunitários e ecomuseus, por exemplo, relegou ao esquecimento a crítica dos posicionamentos institucionais dos museus de arte. É importante situar que, em 2006, Jesús-Pedro Lorente afirma que se expressou de maneira demasiadamente taxativa e que o conteúdo não era beligerante, mas que apenas se permitiu “o luxo de ironizar sobre a contradição se seguir chamando de ‘nova museologia’ uma corrente com mais de trinta anos de existência” (LORENTE, 2006, tradução nossa).

No entanto, mas ainda sob este foco, a Museologia Crítica se inicia também de um lugar diferente: as construções partem, principalmente, da academia ou de profissionais de museus ligados a ela, em direção à instituição museu, conferindo ao crítico uma posição de *outsider*. Nesta condição a crítica pode ser construída de uma maneira que não haja um comprometimento emocional ou institucional, e assim, provoca análises mais arguidoras e minuciosas. Por esta razão, os museólogos-críticos (LORENTE, 2006) assumem seus posicionamentos ao escrever na primeira pessoa do singular (PADRÓ, 2003).

A crítica desta Museologia passa pela compreensão do museu como “constructo intelectual e artefato cultural” (ORTEGA, 2011, tradução nossa), como zonas de conflito e intercâmbio, de confluência e de contato. É também o lugar em que os sistemas expositivos estão condicionados aos sistemas de poder (político, institucional ou acadêmico) e propõe uma interpretação da arte e da cultura sob os contextos econômicos, sociais e políticos de onde o museu está inserido e do qual faz parte (Ibid.). Assim, como exposto por María del Mar Flórez Crespo (2015, tradução nossa), “a Museologia Crítica surge da crise constante do conceito de museu como espaço de interação entre o público e uma coleção, e como consequência de uma política cultural”.

É também com o questionamento da participação do Estado na conformação das narrativas de museu que a Museologia Participativa toma corpo. Unindo fazeres reflexivos e analíticos, propõe justamente a diminuição da ação estatal que se utiliza dos museus como forma de reproduzir hegemonias de setores dominantes, que folclorizam manifestações culturais externas a este sistema (RUIZ, 2008).

Prioriza, como o próprio adjetivo implica, a participação social das comunidades, com o objetivo de diminuir a distância entre “os usuários” e a instituição como maneira, também, de sanar problemas de descontextualização. Este movimento de participação reflete em uma ideia de museu vivo: atento às movimentações das sociedades e suas necessidades, inclusive promovendo e orientando a produção do/no museu em “contato direto com as populações que lhe conferem sua razão de ser, sua função e seu sentido” (Ibid.).

Tendo como base os mesmos documentos das Museologias Adjetivadas anteriores, as mudanças de paradigma estão no

modo a melhor compreender a forma como o homem se relaciona com o bem cultural; o património cultural que passa a ser trabalhado não só por suas características físicas, mas também por toda uma gama de informação que está para além destas e uma nova conceituação de museu e de museologia. (PRIMO; REBOUÇAS, 1999).

Maya Lorena Pérez Ruiz (2008) ainda aponta que a Museologia Participativa está diretamente ligada a manifestações e mobilizações populares que reivindicaram tal participação, bem como o controle e benefício de seu próprio patrimônio cultural, o que deixa evidente o fator político, mas também social: ambas envolvendo questões de identidade e apropriação de narrativas e criações.

Em muitos documentos, a Museologia Participativa é vista como um meio de ação e até uma metodologia da Museologia Social (QUEROL, 2016, JANEIRINHO,

2014, ANTAS, 2013), rigorosamente associada a uma vivência prática e de caráter imprevisível, “visto que defende uma abordagem participativa da população ou visitantes durante todo o processo” (ANTAS, 2013).

Imprevisibilidade é também uma das características da Museologia Experimental. Bruno Brulon (2019) apresenta um ensaio sobre as bases desta vertente de museologia e inicia indicando que “a virada experimental, de um enfoque sobre as coisas materiais a um enfoque sobre a experiência vivida a partir do patrimônio, nos leva a aceitar a **ação museológica** ou musealização como um ato social de produção de valores e criação de realidades” (BRULON, 2019, grifo no original).

Com viés democrático, parte de ações participativas e de educação, uma vez que é comprometida com a sociedade e com a produção de “novas realidades autônomas e experiências emancipatórias” (Ibid.), rompendo com modelos hegemônicos. Este tipo de ruptura é uma propensão pós-colonial, que avança também por uma linha política de demandas dos próprios grupos locais culturalmente subalternos, desvalorizados ou silenciados, fazendo da Museologia Experimental uma vertente aberta à disputa de valores e à promoção da automusealização das culturas. E segue:

Hoje, testemunhamos uma diversidade nos modos de engajamento e apropriação na atividade patrimonial (Tornatore & Paul, 2003) que buscam romper com os modelos instituídos de museus e de patrimônio, realizando a passagem a uma museologia experimental, socialmente comprometida e aberta aos diferentes regimes de valor. Ela direciona o trabalho museológico para o ato contínuo de criação e transformação das realidades sociais em que vivem os diversos atores da musealização. Se o museu, em si, é uma criação, desconstruir a ideia de que um único museu é possível vem sendo, nos últimos anos, o objetivo teórico-prático da museologia experimental (BRULON, 2019)

Marcela Sanches (2017) dispõe ainda tratar-se de um “método empírico para a compreensão de processos museais baseados na experimentação social, que deriva de uma teoria reflexiva voltada para a investigação dos sujeitos/atores envolvidos no processo social da musealização” (SANCHES, 2017). Ou seja, com foco nas sociedades e seus atores, a Museologia Experimental se retroalimenta em uma relação profunda entre avaliação, emancipação e experiência, contendo em seu cerne uma mudança social (BRULON, 2019).

Tratamos aqui, de maneira brevíssima, um universo colossalmente amplo, e compreendendo tal complexidade, escolhemos estas correntes ou vertentes para “sulear” esta pesquisa. Sulear, termo utilizado por Paulo Freire “de modo explícito”

(ADAMS, 2019) no livro *Pedagogia da Esperança* (1994), não consta nos dicionários de língua portuguesa e foi empregada pelo autor com a conotação de “nortear”, como forma de reconhecer a herança colonial da América Latina e superá-la. Em 1943, o artista uruguaio Joaquín Torres García já propunha esta ideia na obra “América Invertida” (caneta e tinta sobre papel, 1943), e que está intimamente relacionada ao manifesto *Escuela del Sur*, de 1935.

He dicho Escuela del Sur; porque en realidad nuestro norte es el Sur. No debe de haber norte, para nosotros, sino por oposicion a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posicion, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de America, desde ahora, prolongandose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte. Igualmente nuestra brujula: se inclina irremisiblemente siempre hacia el Sur, hacia nuestro polo. Los buques, cuando se van de aqui, bajan, no suben, como antes, para irse hacia el norte. Porque el norte ahora esta abajo. Y levante, poniendonos frente a nuestro Sur, esta a nuestra izquierda. Esta rectificacion era necesaria; por esto ahora sabemos donde estamos (TORRES GARCIA, 1935)¹⁸.



Figura 1: Nuestro norte es el Sur. Joaquín Torres García, caneta e tinta sobre papel, 1943.
Fonte: Museo Torres García.

Dentro deste âmbito, traremos **prioritariamente** autores ibero-latinos, deslocando da ideia imediata que se tem ao tratar dos temas públicos, museus, arte e participação ligados aos *Museum Studies* anglo-saxões ou a uma corrente tradicional eurocêntrica (francófona ou do leste europeu) no que diz respeito a questões epistemológicas ou teóricas. A ideia não é negar a importância destes movimentos ou não expressar gratidão aos modelos e teóricos com os quais fomos educadas, mas

¹⁸ Não fizemos a tradução deste trecho por se tratar de parte integrante de uma obra de arte, a fim de não intervir em sua estrutura original.

compreender e apresentar que existem muitas e novas possibilidades de colaboração à construção da teoria que estão fora do eixo hegemônico do campo.

É também momento de um olhar holístico e aberto a compreender momentos que nos antecederam e que podem voltar a ocorrer, como a crise dos museus e das artes que já mencionamos, e no agora abordar exatamente a necessidade dos museus serem críticos em seus fazeres, mas principalmente quanto ao seu posicionamento institucional (MARÍN TORRES, 2003).

Entender o museu como um “ser social” e o objeto de estudo da Museologia na relação do ser humano com a realidade representada em seus espaços, significa reconhecer e dignificar todo o caminho já percorrido na trajetória do campo, mas implica também em compreender as necessidades emergentes que situam o espaço institucionalizado e o estudo teórico em um lugar menos sacralizado: é trazer para um plano factível e palpável aquilo que em alguns momentos parece flutuar à deriva para longe da realidade cotidiana das sociedades.

Em razão disso, é necessário conhecer os caminhos a se percorrer sobre as sociedades em direção aos museus. Para tal, é fundamental recorrer a outros campos que conceituam sociedade, comunidade e público – seja como adjetivo ou como substantivo – reiterando a interdisciplinaridade e porosidade da Museologia, bem como seu complexo rizoma.

Assim, partindo de um recorte maior para o menor, e de acordo com o Dicionário do Pensamento Social do Século XX (1996), sociedade é uma palavra usada frequentemente em “referência à totalidade dos seres humanos na terra, em conjunto com suas culturas, instituições, capacidades, ideias e valores.” (OUTHWAIT *et al.*, 1996). Os autores ainda indicam que sociedade subentende relações geralmente urbanas, indeterminadas, impessoais e individualistas. No século XX diferenciam-se especialmente dois usos desta palavra: a primeira acepção é em oposição ao poder do estado político, a segunda como um contraste depreciativo à comunidade.

Comunidade, por sua vez, “indica um grupo de pessoas dentro de uma área geográfica limitada que interagem dentro de instituições comuns e que possuem um senso comum de interdependência e integração” (Ibid.). A ideia de união em torno de algo comum que agrupa indivíduos está ligado à ordem da subjetividade, da autoidentificação, sendo muitas vezes ideais ou sentimentos “fluidos e intangíveis” (Ibid.). Os autores apontam também que “comunidade é uma entidade simbólica, sem parâmetros fixos, [...]; um sistema de valores e um código de moral que proporcionam a seus membros um senso de identidade”, que majoritariamente é usada sob uma

acepção positiva “de camaradagem profunda, horizontal e natural”, sendo apropriado por políticos e gestores como uma forma de legitimar planos de ação de interesse público.

Por fim, os públicos de museu podem ser considerados recortes específicos dentro destas perspectivas apresentadas, uma vez que para cada instituição, existem múltiplas possibilidades de “agrupamentos” em especificidades. Para iniciar por uma definição mais abrangente, Fernando João de Matos Moreira (2007) apresenta que

[...] entende-se por público o conjunto de usuários de um serviço. No caso específico dos museus, os usuários são todos aqueles que utilizam um serviço posto à disposição pela instituição museu. Assim, o público dos museus corresponde não só aos visitantes (pessoas que entram ou entraram no museu), mas também à parcela daqueles que, de alguma maneira, sem uma relação presencial no museu, usufruíram dos serviços ou bens por ele disponibilizados [...]. Por outro lado, quando nos referimos ao público, é necessário efectuar uma outra distinção: o público real ou efetivo e o público potencial (MOREIRA, 2007, p. 101).

Para a primeira “categoria”, os efetivos, considera-se composto por aqueles indivíduos que frequentam – ou frequentaram – e tem o hábito de visitar museu(s). Em segundo, os potenciais, trata daqueles que tiveram pouca ou nenhuma experiência em determinado museu (pode ser público efetivo de uma instituição e potencial de outra) e se assemelha no perfil socioeconômico e/ou cultural do perfil de frequentadores. E na terceira categoria, não-públicos, estão aqueles interlocutores aos quais o museu não consegue sensibilizar (KÖPTCKE, 2012). Este perfil é o que Luciana Sepúlveda Köptcke, explicando a abordagem de Sylvie Octobre sobre pesquisas de público, afirma que são aqueles que “se diferenciam dos potenciais visitantes e dos praticantes efetivos em seu perfil sociocultural e demonstram pouco ou nenhum interesse ou familiaridade quando indagados a respeito destas instituições” (KÖPTCKE, 2012).

É suleador apontar que a noção de público de museu vem sendo ampliada a partir da dimensão pública do museu. Isso quer dizer, primeiramente, que existe a diferença no uso do termo público enquanto substantivo (público de museu) e enquanto adjetivo (museu público). Esta mudança ocorre através de afirmações como a de o museu ser “aberto ao público” (ICOM, 2015), configurando a materialização de políticas públicas de acesso, como por exemplo a democratização da cultura, que retira dos museus o caráter de depósito (POULOT, 2013) de coleções e aberto à pesquisadores ou iniciados, unicamente. Quando o museu se torna público (adjetivo), seu público (substantivo) é sensivelmente alterado e alargado, bem como o significado da

instituição: pode ser compreendido como um lugar de construção e ressignificação daquilo que é comum a todos e a todos pertence.

E justamente por compreender este “todos”, e independente do recorte de público, é preciso partir de um ponto fundamental: os públicos de museus devem ser considerados, assim, no plural. As incontáveis particularidades, recortes, especificidades da vida cotidiana, social e cultural dos indivíduos implica em não observar o público no singular, como uma massa amorfa e homogênea. É preciso levar em conta as pluralidades, a heterogeneidade, e principalmente, as diversidades culturais – em sentido amplo – que são compreendidas dentro deste conceito.

No campo da museologia há muitas palavras que são utilizadas para se referenciar os públicos: visitante, usuário, utente, beneficiário, cliente, espectador, audiência, participante, etc. (MOREIRA, 2007, GORGAS, 2006). Para cada palavra, um uso e um significado diferente, mas todos importantes na utilização da linguagem para que se destina o fim.

Como evidência disso, Moraes (2019) identificou mais de quarenta termos em língua portuguesa e acepções/contexto de uso que se associam a ideia de público, entre eles: audiência; consumidores; frequentador; não-público; comunidade; população; público com deficiência; públicos; público potencial; públicos específicos; usuários; utilizadores; visitante, etc. Foram identificados, também, pelo menos dez eixos de discussão, investigação e ação que permeiam ou se debruçam sobre a centralidade dos públicos dos museus na contemporaneidade: público e a definição de museu; público como conjunto de usuários de um serviço, potencial beneficiário; visitante-sujeito e sua experiência; visitante-presença e usuário-serviço; público e usos sociais do patrimônio, recepção, avaliação; público e não-público; frequentação; públicos específicos; público e autonomia; público como organismo vivo, que se faz e desfaz, constituído a partir de agrupamentos sociais heterogêneos; etc.

Em seu texto, Julia Moraes (2019) evidencia também que, para além, estes mais de 40 termos abarcam diferentes eixos de discussão acerca dos públicos, suas formas de engajamento e condições pelas quais são vistas pela instituição, o que reitera a emaranhada tarefa de se conhecer apropriadamente os públicos de cada museu.

É preciso compreender de que maneira as noções de público e museu se interconectam e influenciam. Como os diferentes níveis e formas de participação e protagonismo dos públicos tensionam o universo dos museus e da Museologia a operarem revisões sobre o processo de musealização. [...] Ao mesmo tempo, reconhecer que a noção de público pressupõe considerar a dialética entre o individual e o social, homogêneo e heterogêneo, real e potencial, entre muitas outras. O

desafio é bastante complexo e as possibilidades de abordagem são muitas (MORAES, 2019).

Porém a influência das sociedades, das comunidades e dos públicos deve ser pensada em suas multiplicidades e potencialidades, uma vez que são elas que têm a capacidade de enriquecer e diversificar as narrativas e as interpretações das realidades nos museus. E, precisamente, por considerar o caráter alicerçal dos públicos na construção das relações do humano com as realidades no museu, Carla Padró¹⁹, autora referencial da Museologia Crítica, aborda três culturas institucionais vigentes na contemporaneidade.

A primeira entende que o museu é um lugar de saber e de alta cultura, relacionado à responsabilidade de salvaguardar os objetos sob uma visão “historicista, positivista e enciclopédica” (PADRÓ, 2003). O código desse museu é o do silêncio, da contemplação do caráter autêntico dos objetos ou de sua beleza como uma oportunidade de “participação” dos visitantes. Unidirecional, mantém relações hierárquicas onde o diálogo se dá somente entre *experts*, as exposições são organizadas de maneira linear, cronológica ou de proveniência geográfica das peças, deixando explícito como o objeto “deve” ser interpretado. A relação com o público é de passividade, segmentando os visitantes de acordo com o que a instituição considera ser especializado.

“Corresponde a uma Museologia Tradicional”, continua Padró, onde as funções principais são as de adquirir, conservar e pesquisar. Neste modelo, a narrativa é imposta e os educadores são colocados na posição de “profissionais artesãos”, com a função de traduzir o que os especialistas emitem dentro de um discurso oficial, sendo eles mesmos privados de voz.

Ainda sobre os públicos, as exposições possuem caráter “neutro, descritivo, identificativo e afirmativo” (Ibid., 2003), pressupondo que todas as pessoas têm o mesmo padrão cultural e que apreendem da mesma maneira. Assim, a falácia desta cultura institucional é a de que todos os públicos chegam ao museu com as mesmas experiências e conhecimentos dos especialistas ou como receptáculos vazios que necessitam ser preenchidos. A autora ainda afirma que quando se reconhece esta falácia, “ressitua o museu como espaço discursivo, mais que como um sistema único. Para além, aceita que se trata de uma noção moderna do conhecimento e interroga sua forma de apresentá-lo” (Ibid., 2003).

¹⁹ Todos os trechos citados desta autora são de tradução nossa.

Já a segunda cultura institucional compreende o museu como um lugar de democratização do saber disciplinar, preocupado em prover “acesso físico e cognitivo às coleções e às exposições” (Ibid., 2003), enfatizando o objetivo de maior visibilidade do museu através do modelo de gestão, da exposição, da difusão e da comunicação. Esta cultura se justifica sob a missão institucional e, bem como a primeira acepção, segue enfatizando uma noção fixa de saber, mas que afirma a relevância de mais museus, mais exposições e mais ações educativas, muito ligado a uma ideia do capitalismo tardio “onde se diversificam muitas versões do mesmo produto” (Ibid., 2003), reafirmando uma lógica mercadológica e neoliberal de sustentabilidade financeira e da cultura como mercadoria ou ativo econômico. Logo, existe a necessidade de atrair muitos visitantes, seja como forma de garantir orçamento, seja como forma de validar a própria cultura institucional. Neste sistema, os visitantes são, portanto, encarados como “consumidores, clientes ou usuários e os museus são entendidos como meios de comunicação”.

As exposições tendem a ter uma predileção pelas imagens, permitindo uma imersão – e não mais uma apreciação distanciada – e a recreação: a experiência da visita é mais importante do que um contato com o real, que mantém os visitantes entre o passivo e o ativo, fazendo o que a autora chama de Museologia Analítica. Em sua linguagem expositiva, tende mais ao “surpreendente”, com expografia lúdica através do “espaço altamente estetizado”. Habita uma certa contradição, uma vez que segue reproduzindo uma concepção hermética e elitista dos conteúdos que são selecionados para se “fazerem públicos”. Assim, é produzido um modelo sensacionalista, potencialmente superficial e profundamente recreativo que se justifica pelo alto índice de visitação. São os produtores culturais que reorientam e dotam de sentido aquilo que curadores, designers e educadores fazem na função de difusores.

Com o compromisso de cativar audiências, aportam as experiências para diversos segmentos de públicos, como famílias, grupos escolares, idosos, etc. mostrando-se para as sociedades e para os poderes governamentais como uma instituição “forte, coesa e sem fissuras políticas” (Ibid.). Consequentemente, prioriza a imagem institucional e de publicidade em detrimento da construção de “múltiplas interpretações sobre as coleções” (Ibid.), visando cumprir seus objetivos com o “mínimo de recursos econômicos, de pessoal, de tempo e de infraestrutura” (Ibid., 2003), reiterando uma hierarquização, porém menos aguda, já que conta também com o engajamento das equipes nessas demandas.

Como a falácia deste modelo, Carla Padró aponta a comunicação ou do fato de que o museu deve deixar coesa suas “vozes internas e externas para construir uma

cultura institucional forte”, que pretende ser “um reflexo social sem refletir sobre que narrativas exclui, que vozes não escuta ou que políticas não fomenta” (Ibid., 2003).

Por fim, na terceira e última cultura institucional apresentada pela autora, entende-se o museu como um lugar de controvérsias, perguntas e de democracia cultural, que produz sujeitos que problematizam a “genealogia dos museus e suas coleções” (Ibid., 2003), que estimula e provoca leituras de mundo em múltiplas frentes. Os profissionais deste museu, inclusive os museólogos, fomentam o conhecimento questionador, interdisciplinar e relacional, em detrimento de uma prática “descritiva, disciplinar e/ou afirmativa. Estaríamos entrando em um terreno do questionamento, do contexto e da autorreflexão” (Ibid., 2003), atitude fundamental para reposicionar os museus em uma quebra de paradigma.

Assim, afirma-se que esta é uma cultura institucional pós-moderna revisionista

onde se considera que para entender as formas de conhecimento e de compreensão deve-se partir da noção de luta e conflito. Ou seja, como distintos contextos operam na construção do conhecimento e como o conhecimento que se ganha desta luta é considerado um processo em fluxo, mais que um resultado (PADRÓ, 2003).

Desta maneira, cabe a contestação dos problemas da Museologia Tradicional, apontada na primeira cultura institucional, e da Museologia Analítica com viés democratizador do segundo modelo, deslocando as preocupações centrais para o eixo “da narrativa, da interpretação e da representação”. Sob esta ótica, há negociação de significados e do próprio saber, quebrando uma hierarquia, ou até mesmo muros, que separam os profissionais do museu e seus visitantes, que aqui possuem papel ativo, participativo e de inclusão nos processos de construção, criação e revisão dos significados, basilar nos processos de concepção de exposições e programas.

Exatamente por esta visão inclusiva nos processos, o museu pode ser entendido também como um centro de pesquisa e como uma comunidade de práticas, uma vez que como a própria corrente da Museologia Crítica propõe, teoria e prática andam juntas: pesquisa-se para agir e pesquisa-se a ação. Nestas coordenadas, Padró ainda aponta que existe uma confluência da teoria, dos discursos e das práticas, onde os profissionais mostram

que existe um conhecimento compartilhado/contestado sobre a instituição e sobre as possibilidades de trabalho museológico [...]. Sua finalidade será atuar como facilitadores das narrativas, da subjetividade e da disputa ou compromisso de aportar discursos alternativos às práticas museológicas, e até construir novas práticas (PADRÓ, 2003)

sendo inquestionável a necessidade de o museu “assumir seu papel político a partir de uma conversação cultural entre muitos participantes” (Ibid.), onde as contradições de múltiplas culturas são escancaradas ao invés de omitidas, implicando nas tensões e na relação dos públicos nos processos de seleção e produção de conhecimento. Acrescentamos aqui a atribuição de valores, elucidando nominalmente a participação nos processos de musealização e, principalmente, da musealidade.

Ao possibilitar um “visitante como sujeito capaz de interpretar a cultura institucional e de criar outras maneiras de entendê-la, reconhece-se o caráter subjetivo das exposições” (Ibid., 2003), é neste grupo heterogêneo de criação (profissionais e públicos) compreendidos como criadores de conhecimento, que verifica-se a fluidificação da linha que separa o que é público e o que é privado.

Neste sentido, inclusive, retomamos a ideia de apropriação simbólica daquilo que a todos pertence, diferentemente de não pertencer a ninguém. Distingue-se o que é: 1) a relação do público de museu (substantivo) e o caráter público do museu (adjetivo), da res-publica, que além de ser “coisa do povo” é também algo que serve ao interesse comum e é mantido pelo povo; 2) daquilo que é particular, íntimo e acessível a poucos.

No movimento de diluição desta linha simbólica entre público e privado está o poder de decisão sobre o que é a própria cultura dominante. Hegemônica e geralmente posta de modo verticalizado no seio do museu, parte de uma elite que dialoga apenas com seus pares em direção à “massa” e ao povo, é entendida como detentora única do poder de atribuir ou modificar os valores – musealidade – e, por fim, de posicionar estes valores como únicos possíveis ou mais adequados. A seguir, transcrevemos um quadro apresentado por João Teixeira Lopes (2007, p. 29) que trata sobre esta hierarquização dos níveis de cultura, enfatizando os fatores de distinção entre a cultura erudita, amplamente presente nos museus de arte; a cultura de massas, diretamente ligada a uma ideia de entretenimento; e a cultura popular, estratificada em uma noção folclorizante das manifestações dos povos. As duas últimas por seu “não-ser” erudito, são posicionadas pela cultura dominante como de menor valor simbólico, reiterando a legitimidade da própria erudição.

	Cultura erudita	Cultura de massas	Cultura popular
Elemento diferenciador	“Aura” da obra única e irrepetível	“Decadência da aura”	Ausência de “aura”, invenção da tradição e do “povo”
Públicos	Muito restritos	Alargados	Muito restritos

Capital específico	Carisma	Reprodutibilidade	Tradição
Agência	Pares, Academia	Mercado	Intelectuais e cientistas sociais (etnógrafos, antropólogos, sociólogos, historiadores)

Quadro 2 – Modelo hierarquizado dos níveis de cultura (LOPES, 2007, p. 29)

A partir do momento que esta linha é exposta, desmistificada e desestruturada, compreende-se e reconhece-se a existência de culturas subalternas e fora de um eixo de uma narrativa cultural única.

Antes de prosseguir, porém, é importante voltarmos à terceira cultura institucional para apresentar sua falácia – como fizemos com as demais. Carla Padró aponta para a própria instituição, “porque a cultura institucional é posta em escrutínio e é revisada a partir de seu papel interpretativo de museu, mais que seu papel conservador patrimonial ou seu papel gestor” (PADRÓ, 2003). A autora interpreta este modelo muito mais como “comunidades de aprendizagem” do que como instituições, o que coloca em crise a ideia de democratização da cultura ante uma democracia cultural, como debateremos a seguir.

Assim, compreende-se esta cultura institucional como um fazer capaz de criar o âmbito ideal para o rompimento com a hierarquização das manifestações culturais, e a diversidade de vozes ganha potência para estruturar um museu-mar, onde navegar com segurança nem sempre significa navegar com conforto.

Até agora viemos aferindo nossos instrumentos de navegação para a jornada náutica-simbólica e neste contexto compreendemos os ventos que levam nossa embarcação até o destino como sendo os públicos; as Museologias Adjetivadas são nossos lemes, que guiarão as direções até o destino; o fato museal se apresenta como o bulbo: a parte que faz contato e fronteira entre o museu-mar e a embarcação-participação. Ainda, as exposições são nosso azimute, a medida sobre o horizonte usada para traçar as rotas; as culturas institucionais como as alidades, que medem os ângulos e dão os parâmetros dos rumos; e por fim, a musealização, musealidade e musealia, são as âncoras de mar, usadas para evitar a deriva e para manter a orientação sobre o que os públicos-ventos sopram.

Estes conceitos-instrumentos de navegação articulam-se para além da poética náutica: todos são necessários e centrais para a construção e entendimento da

importância da participação dos públicos nos museus, com ênfase nos museus de arte. Tal proposição é fundamental, justamente, para projetar os museus de arte a um futuro aberto e diverso, rechaçando práticas e atitudes não democráticas, herméticas e verticais, que afastam não apenas o museu da realidade da vida das pessoas, como também a arte. Se museus e arte não comunicam e não causam afecção, perdem seu sentido e sua missão de ser da sociedade – parte dela e sua representação.

Voltaremos agora o olhar para nosso Sul, destino ao qual miramos chegar: o horizonte utópico da Democracia Cultural. Para tal, necessitamos conhecer não apenas o horizonte, mas as rotas que traçaremos – ou que já foram traçadas – a caminho dele.

2.2. O horizonte é o destino: rotas para a Democracia Cultural

Agora que aferidos e ajustados nossos equipamentos de navegação, é preciso conhecer a trajetória que nos leva até o horizonte utópico da Democracia Cultural, passando por conceitos e acontecimentos como forma de prover a devida estrutura e suporte para esta jornada.

Em primeiro lugar, consideramos basilar esclarecer alguns termos muito utilizados no cotidiano do campo da cultura, mas que nem sempre deixam suas especificidades tão latentes quanto realmente são necessárias. Iniciamos aqui com a ideia de políticas públicas, a qual ampararemos mais adiante, mas que pode ser considerada um eixo articulador fundamental.

De acordo com documento lançado pela Casa Civil da Presidência da República em 2018, políticas públicas são

um conjunto de projetos, programas e ações realizadas pelos governos [federal, estadual e municipal], visando sempre que o Estado atinja resultados eficientes, eficazes e efetivos na condução da coisa pública e objetive uma sociedade cada vez mais justa, solidária e desenvolvida em questões sociais (CASA CIVIL DA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA, 2018).

Assim tratadas, há dentro do sistema político e administrativo o que são as chamadas políticas públicas para a cultura ou políticas culturais²⁰, que segundo Newton

²⁰ Importante destacar que as políticas culturais podem ocorrer também na esfera privada, estabelecidos como agendas, pastas, metas e posicionamentos institucionais. Neste escrito, optou-se por tratar políticas públicas para a cultura, políticas públicas culturais e políticas culturais como semelhantes, compreendidas na ação governamental – municipal, estadual ou federal –, e seguindo a nomenclatura utilizadas pelos autores deste campo que suportam a bibliografia recorrida. Reconhecendo e reportando esta distinção, apoiamo-nos em CALABRE 2014; CUNHA, 2003; CUNHA FILHO, 2018; LOPES, 2007, 2009; COELHO, 2014; FRANÇA, 2018.

Cunha (2003) são o conjunto de intervenções que os poderes públicos usam como ferramenta para atuar sobre as atividades culturais e “abrange tanto o arcabouço jurídico de tributos incidentes, de incentivo e de proteção a bens e atividades, quanto, de maneira concreta, a ação cultural do Estado, frequentemente seletiva” (CUNHA, 2003, p. 511). O autor ainda complementa que, na qualidade de uma operação “sistemática e institucionalizada [...] que por seu intermédio reconhece a importância sociocultural das artes, das produções intelectuais e dos acervos históricos” (Ibid.), as políticas culturais esboçam seu surgimento ainda no início do século XX na União Soviética. É importante posicionar o Brasil neste decorrer, pois com pioneirismo, em 1935 a Prefeitura de São Paulo criou o Departamento de Cultura e em 1937 o governo do presidente Getúlio Vargas dá início às ações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que tinham em comum a participação do intelectual modernista Mário de Andrade.

A ideia de políticas culturais tem grande repercussão na França de 1959, quando sob o governo de Charles de Gaulle é criado o Ministério de Assuntos Culturais, liderado por André Malraux. Voltaremos em breve a este fato, mas antes é preciso citar que em 1948, com a Declaração dos Direitos Humanos da Organização das Nações Unidas – ONU, fica estabelecido o direito à cultura, correspondendo “à prerrogativa de participar na vida cultural da comunidade” (CUNHA FILHO, 2018) como um direito fundamental de todos – “e não apenas aos cidadãos” (Ibid.) –, configurando assim um direito, também, universal àqueles que vivem nos países signatários.

Desta maneira, o direito à cultura diferencia-se do direito cultural ou direito da cultura. Enquanto o direito à cultura é um direito fundamental e universal, o direito cultural, como uma disciplina jurídica autônoma, é criado e se desenvolve a partir das políticas públicas para a cultura que necessitam de regulamentação dos serviços públicos, da disciplina e controle por parte do Estado e pela necessidade de parâmetros e estruturas para a solução de conflitos nas relações culturais (CUNHA FILHO, 2018, p.31).

Assim, como afirmado por Adelina França (2018), “o direito cultural se inscreve na ordem dos direitos sociais, garantidos pela Constituição Federal de 1988, classificados como direitos sociais relativos à educação e à cultura, descritos nos artigos 215 e 216 da CF/88” (FRANÇA, 2018), sendo direitos “endereçados ao Estado, na forma de deveres”, garantindo aos indivíduos e coletividades “o direito à criação, à fruição, à difusão de bens culturais, além do direito à memória e à participação nas decisões das políticas culturais” (Ibid.). A Constituição Federal Brasileira de 1988 é um marco significativo não apenas pelas disposições acerca da cultura ou seu caráter

progressista, vista até hoje como uma das mais avançadas do mundo (TOFFOLI, 2018), mas principalmente por sua criação envolvendo o processo de redemocratização política do Brasil, após 21 anos de um regime ditatorial militar advindo do golpe ocorrido em 1º de abril de 1964.

Portanto, retomando o Ministério de Assuntos Culturais da França, que sob comando de André Malraux, tinha como objetivos

tornar acessíveis as obras capitais da humanidade e, em primeiro lugar, as da França, ao maior número possível de franceses; de proporcionar a mais vasta audiência ao nosso patrimônio cultural e de favorecer a criação das obras de arte e de espírito que o enriquecem (LOPES, 2007).

Com este movimento de exaltação e tentativa de aproximação popular à arte consagrada da França, o Estado exerce papel fundamental no entendimento das políticas públicas para a cultura ou políticas culturais, reposicionando o alcance aos públicos para um papel de centralidade nos objetivos da política de governo, e que se verifica com o passar dos tempos, também na política de estado francesa.

Deste modo, o Ministério e sua política cultural exerciam intensa intervenção, tendo como pilares a preservação, difusão e o acesso ao patrimônio cultural, em favor do povo, como forma de levá-lo à erudição, ao gosto pelo belo e a uma consciência estética. Estas políticas públicas para cultura, com caráter de dilatação do acesso ficaram conhecidas como democratização da cultura.

O objetivo maior das políticas de democratização da cultura era assegurar a ampliação da distribuição dos bens culturais entre a população, criando condições de acesso desta às instituições e espaços públicos culturais, o que possibilitaria uma maior consciência crítica e estética por parte do público frequentador (LACERDA, 2010).

No entanto, estas políticas são notadamente centralizadoras, verticalizadas e elitistas, partindo da legitimação pelo povo de uma arte já consagrada, e que se orienta no sentido de prover erudição “aos que são desprovidos” dela, relacionando-se com os escritos de Bourdieu e Darbel (2016) e a atribuição de musealidade abordados anteriormente. Este modelo não considera as culturas plurais, mas aquela já sagrada como a única vertente oficial, muito ligada a uma noção de narrativa nacional e do ideário histórico de povo uno e homogêneo, bem como era visto o público neste momento. Como reiterado por Lopes (2007, 2009), a democratização da cultura, como “projeto civilizador francês” tinha na arte e no Patrimônio Cultural “uma espécie de substitutos funcionais da religião” (LOPES, 2009), e se pautava “nos valores do

Iluminismo e no imaginário da Revolução” (SAMPAIO; MENDONÇA, 2018) que parte da cultura homogênea como aproximação à civilização através da unicidade do coletivo.

Teixeira Lopes (2007) elenca seis dimensões fundamentais que caracterizam a democratização da cultura, sendo: 1) concepção vertical e descendente de transmissão cultural, ligada à difusão da cultura pertencente à uma minoria especializada e altamente consagrada; 2) concepção paternalista de política cultural baseada na ideia de civilizar e elevar o nível de cultura das massas; 3) concepção hierarquizada da cultura, onde a cultura erudita é a única que detém valor patrimonial e portanto distinta do consumo da cultura de massas; 4) concepção arbitrária do que é ou não é cultura, negando qualquer abertura à diversidades; 5) concepção essencialista sobre audiências, como forma de mantê-la singular e fechada à diversidade, usando-se de termos como “povo” e “nação; e por fim, 6) concepção “liquidatária do indivíduo”, impossibilitando a opção pelos sentidos múltiplos.

É também na França, a partir destes movimentos, que é publicada em 1966 a obra “O amor pela arte”, de Pierre Bourdieu, Alain Darbel e com a colaboração de Dominique Schnapper. Através de pesquisas, financiadas pelo Ministério de Assuntos Culturais, a publicação lança uma informação que colaboraria para a mudança do paradigma da democratização da cultura: as barreiras de acesso à cultura estão muito mais ligadas à questão simbólica e menos à material.

A estatística revela que o acesso às obras culturais é o privilégio da classe culta; no entanto, tal privilégio, exibe a aparência da legitimidade. Com efeito, neste aspecto, são excluídos apenas aqueles que se excluem. Considerando que nada é mais acessível do que os museus e que os obstáculos econômicos – cuja ação é evidente em outras áreas – têm, aqui, pouca importância, parece que há motivos para invocar a desigualdade natural das ‘necessidades culturais’ (BOURDIEU; DARBEL, 2016).

Neste sentido, Luciana Köptcke (2012) aponta para três abordagens da democratização da cultura que devem ser observadas, inclusive como políticas públicas para a cultura, que hoje são válidas e estruturantes para os passos que virão à frente. A primeira diz respeito ao acesso físico e material, abrangendo tarifas populares e gratuidades, e a acessibilidade espacial, executada através de rampas, elevadores, áudio guias, textos em braile e demais mecanismos de inclusão a pessoas com deficiência, por exemplo. A segunda abordagem trata do acesso social e simbólico, agindo sobre as condições de desejo à cultura e de combate às desigualdades de se chegar até essa cultura desejada. E por fim, a terceira fala sobre o aumento numérico e a diversificação deste público, uma vez que o aumento de praticantes não significa diretamente a mudança ou alteração de quem são estes praticantes.

Dizemos isso porque, para que agora seja possível considerarmos a validade da democratização da cultura como política pública, é necessário levar em conta os passos que foram dados na direção da superação deste paradigma em razão de um outro, que atenda as reais demandas da sociedade contemporânea.

Em 1968, diversas manifestações ocorreram pelo mundo. Foi um ano de insurgências e mobilizações, principalmente estudantis, com pautas antissistema, de cunho identitário, contra a guerra do Vietnã e, principalmente, por questões políticas. Aqui falaremos rapidamente sobre três delas, consideradas importantes para a pesquisa, que aconteceram no Brasil, na França e no México.

No Brasil, 1968 foi um ano intenso, onde a – já instalada há 4 anos – ditadura militar demonstrou sua face mais violenta e repressiva contra as mobilizações sociais civis, com ênfase especial aos estudantes, culminando com a proclamação do Ato Institucional nº 5, o AI-5, que levou este período a ser conhecido como “anos de chumbo” e inaugurou o período de maior repressão do regime. Aqueles que de alguma forma se opunham ao governo eram considerados como ameaças, terroristas e uma série de alcunhas como maneira de deslegitimar a crítica, o que acabou gerando muitas prisões seguidas de torturas, desaparecimentos, mortes e incontáveis exílios.

No México, a grande desigualdade social e o racismo em função do êxodo de camponeses e indígenas para as grandes cidades, principalmente a Cidade do México, levaram a manifestações que contavam com a participação das classes política, intelectual, trabalhadora e, principalmente de estudantes secundaristas e universitários. Como forma de reprimir estes atos, a polícia mexicana fez usos desproporcionais de violência, valendo-se até mesmo de um tiro de bazuca contra a porta de uma Escola Politécnica, no centro histórico da capital. Neste momento, a preocupação das autoridades era encerrar os protestos para que nada “manchasse” a imagem do México durante as Olimpíadas que ocorreria em outubro de 68. Tamanha violência culminou no Massacre da Praça das Três Culturas ou Massacre de Tlatelolco, e que até hoje não existe o número exato de vítimas, variando entre 20 pelo discurso oficial e 300 pelos que lá estavam presentes, além de mais de mil prisões e inúmeros desaparecimentos. Segundo Pérez Ruiz (2008), após estes acontecimentos, iniciou-se uma nova museologia mexicana, nascida justamente da crítica aos postulados ideológicos e políticos que orientavam as instituições culturais até o momento. Esta nova vertente era a Museologia Participativa.

Na França, 1968 representou os 10 anos de governo de Charles de Gaulle e, junto a um fenômeno de expansão do número de alunos matriculados no ensino superior

movidos pela insatisfação dos valores arcaicos e conservadores do ensino, questionavam se o governo francês não seria uma ditadura disfarçada. Como forma de repressão, universidades foram fechadas e os protestos acabaram por se intensificar, acabando por agregar também a classe trabalhadora e provocando a maior greve geral da história do país.

Estes movimentos acabaram também por “abrir os olhos” da sociedade francesa para problemas sociais e políticos, inclusive na cultura. Maiores padrões de participação passaram a ser questionados, colocando em xeque a passividade “auto e heteroimposta” (LOPES, 2007, p. 83) e a alienação no consumo de cultura neste formato difusor descendente. Foi então, entre 1970 e 1974, como impacto das mobilizações de 1968, que o Conselho da Europa marca uma posição de virada e de reorientação onde conclui-se que a cultura “não é apenas um bem de consumo, mas também um espaço para que os cidadãos possam formar sua própria cultura” (Ibid.), deslocando de um consumo cultural para a “participação cultural”.

Os fatos ocorridos nesta Europa efervescente, os estudos de Bourdieu e Darbel que apontaram que este modelo da democratização da cultura não era suficiente para transpor os abismos simbólicos entre cultura erudita e o povo (LACERDA, 2010), junto às críticas e ao descrédito destas políticas, operam em prol de uma mudança de paradigma, que começa a ser vista em ação a partir dos anos 1970, com a mudança de gestão no Ministério de Assuntos Culturais francês.

Este ‘novo’ paradigma, a Democracia Cultural, opõe-se (COELHO, 2014), mas de maneira complementar à democratização da cultura. Como apontado por Isaura Botelho, existem convergências e divergências nestes modelos, e na ambiência dos encontros afirma:

Hoje, parece claro que a democratização cultural não é induzir os 100% da população a fazerem determinadas coisas, mas sim oferecer a todos – colocando os meios à disposição – a possibilidade de escolher entre gostar ou não de algumas delas, o que é chamado de democracia cultural (BOTELHO, 2001, p. 82)

Teixeira Coelho (2014) traz uma interessante provocação acerca da Democracia Cultural quando apresenta que “a questão principal não reside na ampliação da população consumidora, mas na discussão sobre quem controla os mecanismos de produção cultural e na possibilitação do acesso à produção de cultura em si mesma” (COELHO, 2014, p. 163). E é neste sentido que podemos mirar não uma definição, mas um apontamento do Sul para qual está localizado este paradigma, nosso horizonte utópico.

O primeiro principal vetor da Democracia Cultural é o *empowerment*, apontado por Lopes (2007), e que aqui traremos para o português como empoderamento. Portanto, o empoderamento de indivíduos ou coletividades acerca de sua própria cultura pretende colocá-los na condição de protagonistas ativos, como forma de compreender as dominações e opressões, combatendo-as, e de munir de autoconsciência para as disputas e tensões que se colocam nos campos social e cultural, amplamente imbricados.

Neste sentido, muito aproxima-se das ideias de Paulo Freire, onde as narrativas culturais carecem de serem forjadas ‘com ele’ e não ‘para ele’, resultando no engajamento necessário na luta por sua libertação e suplantação dos discursos hegemônicos. Sob este olhar, o primeiro passo seria o oprimido – os públicos não-especializados – reconhecerem e descobrirem estes discursos que estão para fora de si. Ou seja, como o “não fazer parte” da cultura erudita é algo externo ao seu ser. A falta deste conhecimento sobre si mesmos e o que lhes é fora, prejudica uma imersão questionadora nessa realidade opressora (FREIRE, 2019).

Julia Moraes (2014) define o público não-especializado e ilumina a relação pretendida dada em museus de arte:

Assim, o público não familiarizado com a cultura da arte e seu sistema de valores vive a dinâmica comunicacional à margem, alheio aos sentidos compartilhados pelos visitantes familiarizados, os quais apropriam-se de base comum para o processo de desvelamento da “poesia das coisas”. Nesta situação, dificilmente ocorrerá comunicação, tendendo a uma interpretação isolada e introspectiva (MORAES, 2014, p. 125).

Este público não especializado, diz-se assim, justamente por não deter as chaves de leitura para os códigos do Discurso da Arte e do Discurso sobre Arte tomados como referenciais e definidores das representações em universos legitimados na relação hierárquica de cultura (Quadro 2, p. 46) apresentada por Lopes (2007), e conseqüentemente, invalida e incapacita tal público de intervir na musealidade, tendo esta barreira erigida pela não pertença ao sistema de valores eruditos.

Através da Democracia Cultural e do empoderamento, o reconhecimento da externalidade dos fatores que afastam o povo da cultura erudita, inverte a lógica de obrigatoriedade de se sentir pertencente a uma cultura imposta verticalmente. É o caminho para o reconhecimento e autorreconhecimento das diversidades serem tão legítimas quanto os discursos oficiais instituídos.

Como segundo principal vetor para a Democracia Cultural, está a participação, partindo da ideia do direito à cultura como direito fundamental e universal, bem como

sua produção. As políticas públicas que apontam na direção democrática – e não democratizante – colocam no cerne de seus objetivos a reconhecimento da diversidade cultural e, segundo Lopes, precisam basear-se em alguns princípios fundamentais, tais como a negação do uso da cultura como forma de perpetuação de violências simbólicas e a centralidade de uma “transversalidade” de participação na “criação, distribuição e recepção dos bens culturais” (SAMPAIO; MENDONÇA, 2018).

As autoras Alice Sampaio e Elizabete Mendonça apontam, portanto, que:

Trata-se agora de reconhecer que toda população tem sua cultura, que ela está presente em todos os aspectos da vida cotidiana, e que não basta a fruição (a ideia de público simplesmente como receptor) da cultura, **é necessário que a criação cultural seja estimulada, que as populações possam expressar-se culturalmente de maneira democrática e diversa** (SAMPAIO; MENDONÇA, 2018, grifo nosso).

Destarte, compreendendo que o paradigma da Democracia Cultural está pautado pelo empoderamento e pela participação, que indica o reconhecimento da diversidade cultural e sua legitimidade, e que propõe políticas públicas para a cultura que possibilitem a criação e também a salvaguarda ativas das manifestações culturais, perguntamos: por que não é isto que vemos amplamente no universo dos museus?

Ora, para compreender esta análise é fundamental levar em conta dois fatores: o primeiro é que os museus brasileiros estão em sua maioria (67,2%) ligados à gestão pública (IBRAM, 2011), e portanto, diretamente submetidos²¹ às leis e políticas públicas que vem passando por uma crise que se justifica a seguir. O segundo fator trata sobre a Democracia Cultural ser indissociável de uma democracia política. Nos últimos 20 anos o país vem passando por altos e baixos no setor das políticas culturais, como abordaremos agora em breve retrospectiva.

Ainda no Governo do presidente Fernando Henrique Cardoso (1995-1998 e 1999-2003), juntamente com seu Ministro da Cultura Francisco Weffort, marcou o que para Antônio Rubim (2007) foi uma fase de “ausência” e que “fala das leis de incentivo como sendo a política cultural” (RUBIM, 2007, grifo nosso).

Na sequência, a presidência de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2006 e 2007-2010) já dispunha em seu programa de proposta de governo um item dedicado ao Programa de Políticas Públicas de Cultura, e “dialogava com documentos e estudos

²¹ Mesmo os museus privados ou ligados a outros modelos de gestão (OS, PPP, cessão, etc.) estão submetidos a estas instâncias. No entanto, a questão do financiamento e da sustentabilidade financeira das instituições ser totalmente dependente do repasse público, torna crítica a situação de possíveis querelas nas decisões tomadas em desacordo com privilégios já reiterados ou de discursos instituídos.

internacionais nos quais a cultura é considerada como um direito básico, propondo que as políticas culturais devem estar voltadas para o desenvolvimento e o fortalecimento da democracia” (CALABRE, 2014), dando continuidade às leis de incentivo, mas indo além com a criação de projetos como os Pontos de Cultura e outras ações no viés de processos de formação e inclusão em setores como o audiovisual, teatro, artes visuais e música, por exemplo. Neste sentido, as mudanças políticas e administrativas ocorreram com mudanças de foco: do artista para a população como criadora de cultura, do mecenato (que terceiriza a responsabilidade sobre a cultura) para uma maior institucionalização dos deveres do estado para com o direito à cultura do povo.

Assim, em 2009 e seguindo o que vinha sendo feito, cria-se o Estatuto dos Museus e o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, o que significou grandes passos para este universo. Tanto o Estatuto, quanto o IBRAM, nascem como resultados diretos da Política Nacional de Museus (2007)²², que foi construída através da participação ativa de redes de profissionais da área da Museologia. Neste documento, inclusive, constam itens referentes à uma democratização da cultura nos museus junto a pressupostos, mesmos que tímidos, de uma Democracia Cultural.

Destaca-se aqui os casos dos Pontos de Memória e dos Pontos de Cultura, desenvolvidos a partir da Política Nacional de Museus, que para além da participação da comunidade museológica, trouxeram a participação popular como guia de suas ações. Dentre o período citado até agora, foi a primeira experiência de política pública para a cultura que levava em conta a força e “a intenção de movimentar o cenário participativo e comunitário de salvaguarda e difusão do patrimônio museológico” (PEREIRA, 2020), assegurando às comunidades e aos grupos sociais a possibilidade de interferirem e de tomarem decisões acerca de suas manifestações culturais. Assim, acabou configurando-se também como uma política pública direcionada à efetivação de uma Democracia Cultural.

Posterior ao governo Lula, as políticas culturais mantiveram uma certa dinâmica no governo de Dilma Rousseff que assume a presidência do Brasil (2011-2014 e 2015-2016) e na metade de seu segundo mandato sofre um processo de *impeachment*, quando é destituída do cargo. Quem assume é o vice-presidente Michel Temer, e é quando há uma disparada da extrema-direita, que vinha ensaiando seus passos desde alguns anos. O governo Temer experimentou algumas tragédias circunstanciais ou

²² 2007 refere-se à data da publicação utilizada como referência. No entanto, a Política Nacional de Museus é o resultado de um processo colaborativo de construção de uma política pública para a cultura iniciado em 2002, e que resulta no lançamento da Política Nacional de Museus, em 16 de maio de 2003. (PNM, 2007, p. 21)

causadas, como o incêndio que destruiu o Museu Nacional, as tentativas de extinguir o IBRAM e a proposta de alteração do financiamento dos museus públicos para o modelo de fundos patrimoniais criados e geridos pelo setor privado, os *endowments*, recebendo duras críticas e forçando a um recuo, pelo menos naquele momento.

Em 2019 inicia-se a gestão de Jair Bolsonaro, após uma escalada deliberada da extrema-direita, e em seus primeiros movimentos no poder extingue o Ministério da Cultura, relegando a agenda de políticas públicas a uma Secretaria Especial dentro do Ministério do Turismo. Muitas polêmicas envolveram esta pasta, inclusive com a nomeação de secretários cuja capacidade de gestão e o conhecimento na área não foram considerados como fundamentos para a ocupação dos cargos, configurando um golpe sensível tanto às políticas culturais, quanto ameaças à própria democracia no governo como um todo.

Tudo isso para voltarmos ao fato de que a Democracia Cultural é indissociável de uma democracia política e o que viemos assistindo nos últimos anos, e com mais ênfase na gestão federal atual, é que não há um comprometimento democrático com a população e por isso nosso horizonte se distancia consideravelmente.

Em momentos tão temerários e temerosos, é importante manter a esperança da utopia e seguir navegando em direção a ela. Nos museus, principalmente nos museus de arte, o que vemos é uma tentativa de navegar e não permanecer à deriva, mesmo que as vezes a travessia não seja concluída ou se obtenha sucesso. E isso fica claro quando trazemos para este momento, já compreendidos os paradigmas da democratização da cultura e da Democracia Cultural, as culturas institucionais de Carla Padró que foram discutidas no subitem 1.1.

Assim, podemos relacionar as práticas do primeiro modelo, ligado a uma prática tradicional da Museologia – que mantém o foco em coletar, conservar e pesquisar, em um movimento de endo-alimentação conceitual – à ausência de políticas públicas para a cultura ou ainda à não contemplação do direito à cultura.

O segundo modelo, associado a um fazer analítico da Museologia, voltado para a gestão e alcance de números através de metas e indicadores, agindo ainda como um difusor cultural preocupado em aumentar as audiências, está diretamente ligado à uma democratização da cultura, onde os conteúdos seguem sendo colocados de maneira hierarquizada e vertical, mas que viabilizam o acesso físico como forma de sustentabilidade e de legitimidade social.

Por fim, a terceira cultura institucional, relaciona-se com o lugar da participação, da construção coletiva, da co-laboração e da co-criação, espaço propício para as

controvérsias, perguntas e escutas, e principalmente para a produção e legitimação das diversidades culturais, ideal para um fazer crítico da Museologia, relaciona-se a Democracia Cultural, justamente por seu caráter democrático e participativo. Acrescentamos aqui as demais Museologias Adjetivadas abordadas neste escrito, por compreender as sociedades, a participação e a legitimação de culturas não hegemônicas como suleadoras a suas reflexões e fazeres.

Se estamos hoje na segurança dos portos da primeira ou da segunda cultura institucionais, esta, exatamente, deve ser a motivação para lançar-se ao mar, embarcados na participação, e rumo ao horizonte da Democracia Cultural.

Contudo, é importante perceber como durante todo este percurso a palavra participação foi usada e aplicada como conceito central e inseparável, tanto da Democracia, quanto dos museus. No entanto, em nenhum momento foi definida ou explicada em uma construção que aponte um sentido objetivo e operacional, sendo considerado posto ou unânime em seu entendimento. Por isso, a partir de agora, nos dedicaremos à construção desta embarcação que nos levará rumo a nosso destino.

2.3. A embarcação da Participação

Ao pesquisar sobre participação no campo da Museologia, nota-se que o termo, em grande parte dos escritos, é considerado dado e de entendimento universal, uma vez que os autores não se detêm em conceituar ou detalhar o que é compreendido em/por tal palavra. Observa-se, pela literatura e pela oralidade presente em diferentes práticas que, tanto pode ser considerado participação a simples possibilidade dos visitantes percorrerem uma exposição, como se envolverem em propostas interativas *hands on* que impliquem em tocar ou manusear dispositivos em exposições, ou ainda tirar fotos para postar em redes sociais, fornecer informações para documentação e pesquisa ou produzir autorrepresentações a partir da identificação de acervo. Verifica-se, assim um certo esvaziamento do que pode vir a constituir a participação no cenário institucionalizado dos museus.

Como pontua Lorena Sancho Querol (2016):

após mais de cinco décadas de caminhada intensa, vivemos hoje numa fase de desassossego participativo em que o termo raramente passa de uma expectativa, de uma promessa, ou de uma prática pontual que dificilmente se prolonga no espaço e no tempo, mantendo a navegação sob níveis democráticos de baixa intensidade (Santos 2011). Com efeito, o termo foi-se esvaziando: ouvimos falar em participação por tudo e por nada e são poucas as vezes em que a ação que acompanha o discurso resulta verdadeiramente efetiva, verdadeiramente plural,

verdadeiramente capaz de responder à diversidade de mundos que formam as sociedades atuais (QUEROL, 2016).

E justamente aí mora uma das belezas do estudo da Museologia: a porosidade de suas fronteiras conceituais com outros campos do conhecimento, que permitem a absorção e a extrapolação de noções que nos são caras.

Assim sendo, e buscando subsídios para a construção da embarcação-fazer que nos levará em direção ao horizonte utópico da Democracia Cultural, infiltramos – brevemente – estes limites com propostas sobre participação vindos da Educação, Antropologia, Filosofia, Política, Sociologia e Socioeconomia, além de entendimentos da própria Museologia.

Para iniciarmos os movimentos desta composição, acreditamos ser justo abrir por aquilo que primeiro nos une nestas páginas: a língua. Em português, de acordo com o dicionário Houaiss, participar é “ter ou tomar parte em; compartilhar, partilhar” (HOUAISS, 2015). A apresentação pura desta palavra evidencia a razão de que, em muitos casos, a palavra participação vem seguida de um adjetivo, mais uma vez, como forma de recortar sua abrangência. Para esta pesquisa, como maneira de focar as relações de participação nos museus, serão colocadas as seguintes expressões, muitas vezes tratadas como sinônimos (MILANI, 2008): participação social, participação política, participação ativa, participação comunitária, participação popular, participação cidadã e participação democrática, conforme apresentado na literatura recorrida e devidamente referenciada quando de sua abordagem.

Para participação social, Rios (1987) apresenta uma acepção que trata da participação como uma norma ou valor que qualifica os tipos de organizações políticas, sociais ou econômicas, e significa a amplitude de presença nos processos decisórios de dada sociedade (STOTZ, 2009). Esta apresentação mais aberta, e talvez genérica, se repete em diferentes profundidades nos recursos pesquisados e, por isso, apontaremos justamente as nuances que especificam cada expressão encontrada.

Giacomo Sani (1998) contribui apresentando três formas desta participação, agora política, sendo a “presença”, menos intensa, que trata de “comportamentos essencialmente receptivos ou passivos” (SANI, 1998, p. 888), como a presença em reuniões; a “ativação”, onde o indivíduo executa tarefas que lhe foram designadas e, por fim, a “participação em si”, quando há contribuição direta ou indireta para uma tomada de decisão política. Marco Diani (1993) acrescenta à discussão a ideia de participação também como oposição

a fim de contrabalançar a tendência para um número cada vez maior de decisões a serem tomadas por pequenos grupos e que afetam a vida das pessoas; esses grupos são frequentemente remotos e não facilmente identificáveis ou responsabilizados, uma vez que atuam em nome do estado, de uma autoridade local ou de alguma grande empresa (DIANI, 1993, p. 578).

Conforme exposto no item anterior deste capítulo, participação e Democracia Cultural estão intimamente relacionados, e conseqüentemente à uma democracia política. Portanto, segundo Cênio Weyh (2019) a “força do tema participação emerge nos movimentos de mobilização social pela democratização da sociedade. Na América Latina, marcada pelas ditaduras militares, o clamor pela participação se intensificou a partir da década de 1970” (WEYH, 2019, p. 354).

Neste sentido, e ainda com a ênfase do exílio e sanções sofridas (incluindo a proibição de sua participação na Mesa Redonda de Santiago, em 1972, e a expressão de sua pedagogia diretamente associada também aos museus), Paulo Freire aborda amplamente este tema em diversos escritos, como em *Política e Educação* (2020) quando afirma que “a democracia demanda estruturas democratizantes e não estruturas inibidoras da presença participativa da sociedade civil no comando da res-pública”, reiterando a participação como um direito, mas também como um dever de não se omitir.

Como forma de seguir esta ideia, Felipe Oliveira (2012) contribui com o verbete “participação” no *Dicionário de Políticas Públicas* (CASTRO *et al.*, 2012), onde dispõe de elementos da Constituição Federal de 1988 que corroboram uma participação político-democrática através do voto. Mesmo compreendendo que esta não é uma instância suficiente de participação em uma democracia plena, é a mais difundida no exercício da democracia representativa que vivemos. No entanto, traz também um apontamento central para esta discussão: a participação é um ato de legitimação.

Tal reflexão traz à tona a necessidade de recorrer a própria constituição da ideia de cidadania, que para T. H. Marshall (1992) se apresenta na forma dos direitos civis, políticos e sociais, que juntos, conferem ao indivíduo a condição de cidadão. Os direitos civis dizem respeito às liberdades básicas (ir e vir, liberdade religiosa, igualdade perante a lei, etc.), enquanto os direitos políticos estão ligados à livre associação e formação de partidos políticos, além do próprio direito de votar e ser votado em eleições idôneas. Por fim, os direitos sociais são considerados aqueles mais substantivos e voltados à uma existência com bem-estar (CARVALHO, 2008), sendo o direito à educação, à saúde, ao transporte, à moradia e à cultura.

Um exemplo fundamental disso foi a gestão da filósofa Marilena Chauí a frente da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (SMCSP) no período de 1989 a 1992,

nomeada pela prefeita eleita Luiza Erundina. Chauí relata em seu livro *Cidadania Cultural: o direito à cultura* (2006) a experiência vivenciada na SMCSP ao “definir uma política cultural ao invés de um programa de atividades e serviços culturais” (CHAUÍ, 2006). De maneira breve, a ideia foi recusar a cultura como uma imposição de discursos oficiais estatais, garantindo a noção de que o “[...] Estado não é produtor de cultura”. A autora elucida ainda:

Procuramos recusar a divisão populista entre cultura de elite e cultura popular (bem como o caráter messiânico atribuído a essa última, depois de transformada em pedagogia estatal), enfatizando outra diferença, aquela entre a produção cultural conservadora, repetitiva e conformista (que pode estar presente tanto no elitista como no popularesco) e o trabalho cultural inovador, experimental, crítico e transformador (que pode existir tanto nas criações da elite como nas populares). Enfim, procuramos recusar a perspectiva neoliberal, garantindo independência do órgão público e da cultura em face das exigências do mercado e da privatização do que é público, enfatizando por isso a ideia de *Cidadania Cultural*, isto é, a cultura como um direito dos cidadãos, sem confundi-los com as figuras do consumidor e do contribuinte (CHAUÍ, 2006, p. 67-68).

Desta maneira, a SMCSP atuou como um órgão gestor e realizador das idealizações, criações e produções pensados e desenvolvidos pelas sociedades paulistanas daquele momento. Assim, a *Cidadania Cultural* se aproxima do horizonte utópico da *Democracia Cultural* a partir da ideia que prover a possibilidade de que todos sejam, também, produtores de capital cultural e simbólico, não esterilizando as disputas, mas potencializando vozes muitas vezes silenciadas por sistemas hegemônicos e verticalizados. Porém, como enunciado por José Murilo de Carvalho, “uma cidadania plena, que combine liberdade, participação e igualdade para todos, é um ideal desenvolvido no ocidente e talvez inatingível” (CARVALHO, 2008).

É neste aspecto que o sociólogo uruguaio Alfredo Errandonea afirma que a “participação é estabelecida a partir das relações de poder” (CORRÊA, 2012). Errandonea define participação como “a capacidade de incidência e iniciativa própria nas decisões que lhe afetam pessoal, grupal ou coletivamente” (ERRONDONEA, 1989, p.122, tradução nossa), sendo o reverso da dominação. Assim, o autor apresenta dois extremos em uma linha, onde um seria, no limite, a “dominação total”, a inexistência absoluta de participação; e a outra a “autogestão”, a inexistência absoluta de dominação. Estes pontos virtuais, extremos e opostos constituem entre si um espaço de gradações das relações de poder, onde é possível “medir” para que lado tendem mais as dinâmicas sociais em suas particularidades e heterogeneidades.

Assim, emerge um cenário que não pode ser tratado com ingenuidade: as instâncias dominantes, diante de conflitos e tensões, podem valer-se da participação –

em suas gradações – para legitimar a própria dominância: trata-se da participação concedida como instrumento disciplinador e não como um desdobrar do empoderamento proposto no paradigma da Democracia Cultural. Carlos Milani (2008) aponta sobre estas ocorrências:

A participação social deriva de uma concepção de cidadania ativa. A cidadania define os que pertencem (inclusão) e os que não se integram à comunidade política (exclusão); logo, a participação se desenvolve em esferas sempre marcadas também por relações de conflito e pode comportar manipulação. Os atores políticos, ao decidirem pela participação, podem ter objetivos muito diversos, tais como a autopromoção, a realização da cidadania, a implementação de regras democráticas, o controle do poder burocrático, a negociação ou inclusive a mudança progressiva de cultura política (MILANI, 2008, p. 561).

Tais formas de participação estão diretamente ligadas ao lugar onde são depositados o poder de definir e tomar decisões, ou seja, de quem exerce a autoridade e o controle: não é suficiente falar e agir em prol da participação se não se abre mão do controle (AMIGO; INCHARRUAGA, 2018). No museu, esta partilha acontece tanto com os públicos, quanto com a comunidade onde o museu está inserido, compreendendo inclusive, a importância dessa vizinhança, como apontado no Código de Ética do ICOM para Museus.

Sobre isto, vale o apontamento de que recorreremos ao *Código de Deontología del ICOM para los Museos*, com fins de verificação, e encontramos uma peculiaridade de tradução: na seção 6, que trata sobre “Os museus trabalham em estreita cooperação com as comunidades das quais provêm seus acervos, assim como com aquelas às quais servem” (ICOM, 2009a), e na versão em espanhol (ICOM, 2009b), é usada a palavra “colaboração” no lugar de “cooperação”. É importante que, mesmo ambas valendo-se do prefixo “co” como forma de expressar a ideia de conjunto ou “junto com”, laboração e operação atuam de maneiras semanticamente distintas. No entanto, evidencia-se o ideal de integração horizontal com as comunidades, destituindo a ideia do museu como o centro e das comunidades como entorno, que posiciona o museu em uma circunstância de maior importância do que a comunidade que o margeia. Como afirmado amplamente, o museu está a serviço da sociedade – comunidades e públicos – e, necessariamente, em integração e estabelecimento constante de relação para/com ela.

Silvia Alderoqui (2015) entende que é fundamental estabelecer, também, um elo de confiança e um sentimento de segurança tanto no “potencial dos projetos participativos” (ALDEROQUI, 2015), quanto na relação dos públicos com todos da

equipe institucional, compreendendo o museu como uma comunidade de práticas ou ainda uma comunidade de aprendizagem (PADRÓ, 2003).

Sob este Sul, Macarena Cuenca-Amigo e Zaloa Zabala Inchaurreaga (2018) mostram que o museu age sobre um espectro de participação dos públicos que variam entre a recepção e a expressão criativa, fértil principalmente no cenário dos museus de arte. A seguir, apresentamos a íntegra de duas tabelas extraídas do artigo “Reflexiones sobre la participación como co-creación en el museo”, que articulam a produção de diversos autores (Alan Brown, Jennifer Novak-Leonard, Schelly Gilbride e Nina Simon, respectivamente) como base para o desenvolvimento teórico sob a luz de uma Museologia Crítica. Com tradução nossa, a primeira esquematiza de maneira crescente a participação dos públicos, podendo se sobrepor; e a segunda, quatro formas de participação efetiva, “tomando como critério o grau de compromisso que o museu gera e espera do visitante” (AMIGO; INCHAURRAGA, 2018, tradução nossa).

Processo	Etapa	Tipo de controle criativo do visitante
Recepção	1. espectador passivo: recebe um produto artístico determinado	Nenhum
	2. Espectador ativo: os programas educativos podem contribuir para ativar a mente criativa	Nenhum
Participação (expressão criativa)	3. Público se ativa ao escolher ou contribuir a um produto artístico, geralmente produzido por artistas profissionais. Os artistas têm o desafio de encontrar formas de incorporar as contribuições da audiência. Exemplos: uma exposição com obras de artistas da comunidade; um concurso de fotografia...	Curatorial
	4. Co-criação: o público forma parte de uma experiência artística curada por um artista profissional. Exemplos: músicos amadores tocando na orquestra, o público como parte essencial de uma instalação artística, etc.	Interpretativo
	5. O público como artista: o público toma substancialmente o controle da experiência artística; o enfoque muda do produto ao processo de criação. O resultado final depende completamente dos participantes	Inventivo

Quadro 3: O espectro de participação do público (AMIGO; INCHAURRAGA, 2018, tradução nossa).

1	Contribuição: pede-se ao visitante que proporcionem objetos, ações ou ideias limitadas e específicas a um processo institucionalmente controlado.
----------	---

2	Colaboração: convida-se os visitantes a exercer como sócios ativos na criação de um projeto de museu que se origina por e em última instância pelo museu.
3	Co-criação: ocorre quando os visitantes e a instituição trabalham juntos desde o começo para definir os objetivos do projeto e o programa ou exposição é gerado em função dos interesses e necessidades da comunidade.
4	Hosting ²³ : quando o museu empresta alguns de seus serviços e recursos a grupos externos para que o usem como considerarem. Trata-se de programas e eventos que eles mesmos desenvolvem e implementam.

Quadro 4: Formas de participação dos visitantes na experiência do museu (AMIGO; INCHAURRAGA, 2018, tradução nossa).

Assim, se no museu são feitas escolhas que apenas reiteram a recepção e posiciona seus públicos como visitantes, espectadores, clientes ou audiência, todo seu potencial relacional é desperdiçado. Isso é reiterado se retomarmos o fato museal de Waldisa Rússio Guarnieri, uma vez que o fator humano é impedido ou dissuadido de colocar sua afetividade e **ser** sujeito integrante e atuante da relação.

A diversidade cultural tem campo fecundo nos museus, principalmente através da participação, que transpõe abismos simbólicos por meio da criação, da representatividade e do autorreconhecimento. Não é questão de dar voz, mas de ser escuta e potência para as produções de múltiplas culturas subalternas, em um sistema que tende seu “marcador Errondonea” para o lado da dominação.

Narro aqui, na primeira pessoa do singular, uma experiência vivida em museu, e que naquele momento vivenciei como observadora de uma catarse de pertencimento e representação – bem como a importância disso. Em visita ao Museu de Arte do Rio junto com uma amiga de longa data, hoje pesquisadora e professora da Escola de Belas Artes da UFRJ, passeávamos pela exposição Rio dos Navegantes, com nossos “olhares armados” de quem possui em comum a formação em Artes e a paixão por discutir exposições. Em dado momento, percebo que ela se afasta e se detém por um longo período diante de um pequeno quadro específico, ao qual não havia dado muita importância pois tive a atenção puxada para uma enorme vitrine iluminada com objetos rituais do candomblé. Quando volto para chamá-la a seguir, percebo que está com o

²³ O termo “hosting” usado pelas autoras trata do sentido de “a place or organization that arranges a special event and provides the area, equipment, or devices needed for it: *Korea and Japan played host to the 2002 World Cup*”. Extraído de *The Macmillan Essential Dictionary*, 2007.

rosto molhado de lágrimas e com uma das mãos sobre a boca – como quem segura um grito.

Naquele momento, minha amiga era apenas capaz de repetir: “ele está de sapatos!”. No meu repertório de mulher, branca, de classe média-alta, aquilo não fazia muito sentido. Porém, para o repertório dela, de mulher negra, brasileira, que se dedicou ao estudo de seus ancestrais e a combater os racismos que presenciou, aquilo era enorme.

A obra era O Príncipe Obá, de autoria de Belmiro de Almeida em 1886, na técnica de tinta óleo sobre madeira. Não cabe aqui os detalhamentos da obra ou da figura histórica representada: para a amiga, aquilo significava o mundo. Ver um homem preto retratado em 1886 usando sapatos era tão marcante... Em um mundo onde a retórica sobre a escravidão e seus horrores sobrepõe a de indivíduos, nações e culturas, ela foi impactada ao ver um sujeito, pleno de sua dignidade ao usar sapatos, retratado nos tempos onde isso era quase impossível.

Descemos para tomar alguns cafés e conversar sobre essa experiência vivida no pavilhão expositivo e claro, questionar os modelos educacionais que recebemos, inclusive sobre as escolhas das narrativas que são apresentadas ou omitidas no ensino formal, principalmente na graduação em Artes. Nunca havíamos tido contato com essa obra e o que nela despertou ali, foi além da representatividade e da representação. Estava na ordem do reconhecimento, seja da própria história compondo a égide de uma narrativa no museu, seja a da fragilidade dos sistemas de conhecimento, formal ou não, ao que estamos todos submetidos. E uma das conclusões que chegamos foi: se as pessoas participassem destas escolhas, ainda teríamos o mesmo currículo? Ainda teríamos as mesmas informações? Ainda teríamos as mesmas exposições? Ainda teríamos os mesmos patrimônios e museus?

Escolhi narrar esta história pessoal e íntima da amizade para reforçar que: somente através da participação dos públicos nos museus que episódios como estes podem se tornar uma constante, uma verdadeira realidade dos museus. Acreditar na potência humana e de suas culturas é o passo fundamental para, mais do que números de metas e indicadores, os museus cheguem ao coração, à emoção e à consciência dos debates.

Este é um exemplo de como a participação é, virtualmente, efeito e causa da musealidade. Assim como em uma seara de democracia plena – de intervenção direta – é através da participação que existe a potência de alterar não apenas os sentidos e os valores, mas principalmente as narrativas e a história. As relações de múltiplas

naturezas, propiciadas pela ação de participar, tomam magnitude e legitimação que retroalimentam e fortalecem a própria prática participativa. Em outras palavras, quanto mais participativo é o museu e seus fazeres, mais a participação é “entranhada” como a base e como o Sul do museu, que mais se abre à participação.

Bourdieu (2016) já afirmava que O Amor pela Arte não é uma disposição ou sentimento nato, mas o acúmulo de capital econômico, cultural e simbólico, que juntos são entendidos como fator de distinção. O Amor pela Arte precisa ser cultivado e a participação pode, justamente, ser o veículo – nossa embarcação – para esse cultivo.

Neste Sul, Cury (2020) aponta para uma possibilidade importante

Musealizamos porque os objetos possuem a sua musealidade (qualidade histórica, antropológica, sociológica, técnica, artística, econômica etc.). A musealidade é atribuída e pode ocorrer por critérios determinados por especialista e/ou grupos culturais através da participação nos processos de musealização (CURY, 2020, p. 134).

E assim sendo, a participação tem a potência de gerar um sistema circular nos museus: a participação interfere, ressignifica e reatribui sentidos e valores de musealidade que, na musealização e até mesmo, mais especificamente, na exposição, criam sentimentos de pertença e ressonâncias com o próprio museu, e que por fim, geram participação. Portanto, é necessário compreender a participação museal como um vetor essencial para o desenvolvimento dos públicos, mas principalmente dos próprios museus e seu compromisso com a sociedade e com seu fator e dimensão sociais.

Vimos nas últimas páginas uma sondagem do conceito de participação e sua realidade nos museus, e a partir desses subsídios, construiremos nossa embarcação. Considerando que em outros campos do conhecimento o termo participação vem adjetivado como forma de delimitar sua abrangência, seria possível definir, de modo operacional, uma participação museal?

Primeiramente, é importante distinguir o museológico do museal. Museológico trata daquilo que ocorre no campo do conhecimento da Museologia, seus saberes e fazeres técnicos aplicados, que definem as fronteiras do campo e o campo em si. Museal está na ordem do que ocorre dentro do lugar – e aqui compreende-se lugar como um espaço que foi e é habitado por afetos (TUAN, 1974) – museu. É também o cenário onde ocorre a relação e o fato museal. Portanto, ainda segundo Desvallées e Mairesse (2013), museal como adjetivo “serve para qualificar tudo aquilo que é relativo ao museu, fazendo a distinção entre outros domínios (por exemplo: “o mundo museal” para designar o mundo dos museus)”.

Em segundo lugar, a participação, tal como foi caracterizada até aqui, possui especificidades e quando dada no seio do museu, liga-se a questões sociais, comportamentais e de disputas. Pode ser entendida como uma “ferramenta”, um meio e até um método para se navegar em direção à Democracia Cultural.

Portanto, considerando as absorções do conceito de participação apresentados e o museu como uma comunidade de práticas e de aprendizagens; o museu como lugar de escuta, de trocas e diversidades em múltiplos fluxos; o museu como um lugar político, onde as diferenças podem e devem ser acolhidas em suas multiplicidades e potencializadas; propomos:

A participação museal dos públicos é a presença, co-laboração e co-criação dos e com os públicos, envolvendo também todas as instâncias e setores do museu, como forma de produzir, legitimar e multiplicar as culturas e suas representações; compreendendo tal amplitude no poder decisório sobre as narrativas e sobre as ações que incidem sobre as sociedades; acolhendo vozes e disputas como forma de escuta e potencialização de manifestações diversas; e por fim, agindo em prol de construções democráticas no seio do museu.

É explícito que esta construção, como uma proposição de definição ou conceituação, é ainda um esboço que pode conter falhas, fissuras e aprimoramentos a serem feitos e incorporados. No entanto, é fundamental reconhecer que a participação, em suas gradações, é legítima e válida, como forma de se iniciar movimentações a este Sul, rechaçando a reprodução de uma inércia que mantenha as ações do museu paralisadas em um modelo fechado e não-participativo.

Compreender as tensões e os poderes envolvidos nas tomadas de decisão decorrentes da participação, passa, na instância do museu, por aceitar e validar as interferências no **que** será musealizado, **como** será musealizado e em **quais** e de **que maneira** os valores simbólicos serão redimensionados, renovados, revistos e reatribuídos. Estas presenças refletem e integram a participação como política e como alicerce de um museu aberto, dialógico e comprometido com sua função social e seu serviço à sociedade onde está **inserido**. Assim, mais que públicos de museu, a sociedade é também responsável pelo museu, tornando-o um espaço propício para o reconhecimento da dominação e afastamento deste modelo, e o caminhar a uma autogestão da própria cultura, aproximando-o do horizonte utópico da Democracia Cultural.

Esta carta de navegação é revelada quando considerada junto às culturas institucionais apresentadas no subitem 1.1., uma vez que o fortalecimento institucional

se dá de acordo com que o museu se constitui – é navegado – pela embarcação da participação, transmutando o museu para além do templo, do fórum ou do laboratório: mas como uma comunidade de trocas, aprendizagem e recepção e impregnação do/pelo Outro. É nesta dinâmica que o museu e a arte extrapolam sua razão de existir para sua razão de ser.

E, propriamente, as exposições e os sistemas de comunicação museológica se dão como lugar favorável e de esperança para acolhida da participação como uma prática museal, que prioriza o compromisso com as diversidades, com seus públicos e suas comunidades, sendo tão importante quanto todas as outras práticas inerentes aos processos museais, para a criação de ressonância com a arte e com o próprio museu.

É necessário construir nossa embarcação para navegar. Sendo uma jangada ou um navio, um bote ou um veleiro, é urgente e necessário estarmos a bordo da participação, seja para desbravar museus-mares, seja para viajar em direção à Democracia Cultural.

CAPÍTULO 3

DO CANTO DAS SEREIAS À GAIVOTAS: NAVEGAR É PRECISO

3. DO CANTO DAS SEREIAS ÀS GAIVOTAS: NAVEGAR É PRECISO

*Era preciso vencer o medo; e o grande medo,
meu maior medo na viagem, eu venci ali,
naquele mesmo instante, em meio à
desordem dos elementos e à bagunça
daquela situação. Era o medo de nunca partir.
Sem dúvida, este foi o maior risco que corri:
não partir.*

Cem dias entre céu e mar, Amyr Klink, 2005.

O iniciar de uma navegação é sempre um momento de atenção, de alerta e de decisões. Quando descola-se do Porto, sempre pode-se voltar, mas ir adiante é o desafio que move as pessoas do Mar. Aqui, em nosso Mar-simbólico, já conhecemos de onde partimos e onde pretendemos chegar, mesmo que utopicamente. Para isso, nossos instrumentos de navegação – que já foram conferidos e aferidos – serão fundamentais para que o desconhecido da jornada, as surpresas do caminho, sejam ainda capazes de nos deliciar, mesmo em momentos de tempestade e turbulência.

Entre gaivotas, constelações e sereias, a jornada começa construindo nesta parte do escrito um relato das experiências a bordo.

E para iniciar a construção de um debate crítico – nossa jornada náutica – acerca da exposição O Rio do Samba: resistência e reinvenção, tida aqui como um estudo de realidade empírica, é necessário retomar alguns pontos que posicionam a instituição em um lugar entre o real e o virtual. Neste sentido, tratamos do virtual não como uma menção ao digital ou dado em ambiente conectado pela internet, mas em uma alusão àquilo que é refletido – como em um espelho – ou mimetizado, e assim, posto em confronto com o que de fato se apresenta na realidade.

É com a brisa e a maresia no rosto e com a honra dos sete apitos da embarcação, que nossa viagem se despede da segurança do porto e abraça a imensidão do incógnito como velha conhecida.

3.1. Ventos de alheta e Cruzeiro do Sul

Em uma navegação, os ventos são determinantes para o sucesso – ou não – de uma jornada. Aqui, e entendendo os públicos como este fator decisivo, é possível compreender tanto sua atuação, quanto o comportamento do museu-Mar nesta relação.

No universo náutico existem quatro principais tipos de ventos: orça, través, popa e alheta. Os ventos de orça são aqueles que estão na direção contrária à embarcação, batendo de frente com sua proa; os de través configuram um ângulo perpendicular, atingindo as laterais do barco.

Como a expressão popular já diz, “de vento em popa”, seria a condição ideal de navegação, com os ventos agindo a favor da embarcação, em sua parte traseira – a popa – e empurrando-o sempre afrente. No entanto, essa “liberdade” da força do vento atuando diretamente sobre a embarcação, pode tornar barco e navegação instáveis.

Quando fazemos esta analogia, fica nítido que a absorção completa da potência das interferências dos públicos no museu pode gerar um “desconforto” institucional. Subverter fazeres e saberes hegemônicos requerem muito mais do que a simples abertura ao público ou das velas aos ventos. Assim, no Museu de Arte do Rio foi possível verificar algumas instâncias de participação de seus públicos, mesmo antes de chegar ao ponto de tomar a singradura de o Rio do Samba. Sempre sob alguma ordem de controle curatorial ou artístico, as iniciativas a serem pontuadas a seguir podem ser compreendidas nos parâmetros da pesquisa como situações que transbordam a recepção ou a dominação, seguindo os critérios propostos de Cuenca-Amigo e Incharruaga (2018), e aliados à interpretação feita a partir de Errandonea (1989), respectivamente.

Esta ação dos ventos-públicos, no conhecimento náutico, é apresentada como os ventos de alheta. São os ventos que atingem a embarcação no encontro da popa com o costado (lateral do barco), que lhe confere velocidade, mas ainda assim, controle absoluto sobre as manobras e dirigibilidade da embarcação. Nas próximas linhas serão sucintamente exploradas experiências anteriores a O Rio do Samba, como maneira de demonstrar o cenário institucional em que a exposição foi desenvolvida, ou seja, admite-se a importância de compreender, minimamente, outras iniciativas participativas levadas a cabo no MAR para uma melhor análise do objeto de estudo específico. Trata-se de evidenciar alguns casos que vieram à tona durante detalhado exame das exposições, eventos e materiais publicados pela instituição e que revelam o flerte com a prática de uma participação museal, demonstrando ser possível este tipo de abordagem no ambiente do Museu de Arte do Rio, mesmo que não seja uma prática amplamente adotada pelo museu. Aqui, as exceções são a comprovação disso.

No período entre 10 de dezembro de 2013 e 30 de março de 2014, ficou aberta aos públicos a exposição Pernambuco Experimental (PE:EXP). Sob curadoria de Clarissa Diniz e Paulo Herkenhoff, esta mostra abordava a produção artística pernambucana entre 1900 e 1980, em uma linguagem experimental, que rompeu “as fronteiras do regionalismo” (DINIZ, 2013).

Com mais de 450 obras e ocupando três salas do Pavilhão Expositivo, PE:EXP compunha uma tríade de exposições sobre o estado, sua arte e sua vanguarda, sendo completada por Pernambuco Moderno, apresentada em 2006 no Instituto Cultural Bandepe, e por Zona Tórrida em 2012, no Santander Cultural, ambos equipamentos culturais de Recife.

No MAR, Pernambuco Experimental buscou apresentar aos públicos a efervescência artística do estado, tendo como principais nomes: Vicente do Rego Monteiro, Cícero Dias, Joaquim Cardozo, João Cabral de Melo Neto, Aloísio Magalhães, Gastão de Holanda, O Gráfico Amador, Hermilo Borba Filho, José Cláudio, Jommard Muniz de Brito, Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Montez Magno, grupo Vivencial Diversiones, grupo Ave Sangria e Lula Cortes, entre outros (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2013).

Como dito por Carlos Gradim no texto de abertura da exposição, replicado no catálogo organizado pela curadora Clarissa Diniz (2013), a exposição foi também resultado de uma mobilização curatorial no mapeamento da arte contemporânea brasileira. Convocando debates sobre esse período em que “são construídos projetos de modernidade, investigadas as radicalidades da forma, experimentados novos meios, inventados outros corpos, vivenciados processos colaborativos de criação, sociabilidade e circulação da arte” (DINIZ, 2013), a exposição também tratava sobre as estratégias dos artistas e do próprio sistema de arte pernambucano para suas críticas, resistência e implicação social e política em um Pernambuco do século XX.

A partir da proposição da Arte Experimental e dos artistas apresentados em PE:EXP, desdobrou-se uma programação educativa específica sobre, justamente, os processos artísticos, e que acabou resultando em uma outra exposição: Experimentando Pernambuco Experimental. Desenvolvida, em um primeiro momento como uma atividade de laboratório de criação com os públicos, foram analisados os procedimentos criativos – e experimentais – de artistas cujas obras foram incorporadas à coleção do MAR, em ocasião de Pernambuco Experimental, e que chegou a um número próximo a 160 novos itens.

O resultado deste laboratório desenvolvido coletivamente entre as gerências de Conteúdo (curadoria) e de Educação, junto aos públicos, foi apresentado como uma exposição subsequente, ocupando uma sala do terceiro andar do Pavilhão Expositivo, no período de 15 de abril a 25 de maio de 2014. Foi a primeira exposição do Museu de Arte do Rio definida em sua documentação como participativa, protagonizando um novo recorte curatorial. A centralidade das produções artísticas dos públicos, como consequência do laboratório proposto no âmbito do Programa Educativo, refletiria o movimento institucional de reconhecimento de proposições para além do sistema hegemônico de Arte.

No entanto, existe rara documentação e registros sobre esta experiência, valendo-se apenas de uma citação expressa no texto de abertura do catálogo de PE:EXP, três postagens no Facebook sobre a exposição e quatro sobre a programação que continha esta mostra. Para além, na aba de “exposições anteriores” no site da instituição (consulta feita em 22 de agosto de 2021), há um breve resumo da metodologia utilizada e apenas uma imagem da exposição em si. É importante pontuar que a imagem de fundo ao texto é uma imagem de PE:EXP. Destaca-se ainda que os escassos registros dos processos participativos, contribuem para a invisibilidade institucional da iniciativa, tanto do ponto de vista da materialização do projeto, quanto de seu aspecto metodológico, relevante para debates e experiências futuras.

Mais de dois anos após Experimentando Pernambuco Experimental, outra ação participativa foi mediada pelo museu. Desta vez não uma exposição, mas uma obra desenvolvida colaborativamente por um artista e uma moradora da região e participante do Programa Vizinhos do MAR, partindo de seu depoimento e pesquisa.

A atividade Conversa de Galeria já vinha ocorrendo desde 12 de maio de 2013, como uma atividade educativa e que, por algumas edições recebeu o nome de “Especial”, quando recebeu convidados para provocarem este encontro, tal como curadores, escritores, artistas e outros. No entanto, foi apenas em 18 de outubro de 2015 que aconteceu a primeira Conversa de Galeria Especial com Vizinho Convidado.

Este evento teve como convidada a vizinha Aline Mendes da Silva, moradora do Morro da Providência e ativista deste território. Durante sua fala na exposição Rossini Perez, Entre o Morro da Saúde e a África (28 de julho a 25 de outubro de 2015), Aline mencionou Tião, um fotógrafo da Providência que registou inúmeros casamentos, batizados e cenas cotidianas na comunidade, entre as décadas de 1960 e 1980. Ela, então, iniciou uma busca por Tião, que faleceu naquela mesma época, e conseguiu

levantar cerca de quarenta anos da produção do fotógrafo junto a família, e que acabou sendo doada ao museu.

Na sequência, e como desdobramento, Aline iniciou sua atuação como pesquisadora do MAR, e em co-criação com o artista paraense Alexandre Sequeira, desenvolveram uma obra chamada A Constelação de Tião (2016), criada para a exposição do artista, Meu mundo teu – Alexandre Sequeira (19 de novembro de 2016 a 24 de fevereiro de 2017). Esta experiência foi considerada um sucesso pelo Museu, que fez questão de reservar um espaço para esta história em dois de seus Relatórios de Gestão - RGA (2016 e 2017).

A obra tinha um caráter de instalação, promovendo a imersão na intimidade daquela realidade retratada por Tião. Partindo de linhas pretas em representação às curvas de nível do relevo do Morro da Providência, que pousavam sobre uma parede autoportante branca retroiluminada, ocupava toda a extensão menor da sala de exposições. Com isso, a visão global da obra era tal qual uma constelação, com pontos de luz e cor proporcionadas pela composição de recortes na parede preenchidos por 200 negativos e 200 monóculos fotográficos, que o visitante, ao se aproximar para ver as imagens, tinha a sensação de “espiar” por uma fresta aquelas vidas e momentos registrados nos pequenos suportes. Para composição, ainda foram dispostas ampliações e impressões sobre madeira, técnica característica do período de atuação de Tião.

Para se chegar a este resultado, Alexandre Sequeira e Aline da Silva reencontraram personagens retratados por Tião em visitas à comunidade, e para além das conversas e relatos, foram produzidas novas fotografias pelo artista.

Já em 2017, acontece a experiência participativa de maior proporção do Museu. Djá Guata Porã: Rio de Janeiro indígena foi uma exposição curada por Clarissa Diniz, Pablo Lafuente, José Ribamar Bessa e, como convidada, Sandra Benites. Djá Guata Porã foi uma proposição de curadoria compartilhada desde sua concepção, assumindo a participação como uma metodologia e de maneira programática.

Aberta ao público no período entre 16 de maio de 2017 e 18 de fevereiro de 2018, foi inaugurada ocupando o quarto pavimento do Pavilhão Expositivo, que se dedica a receber mostras dedicadas ao Rio de Janeiro, já tendo recebido ImaginárioRio (2013), Do Valongo à Favela: imaginário e periferia (2014), Rio Setecentista: quando o Rio virou capital (2015) e Leopoldina, princesa da independência, das ciências e das artes (2016).

Djá Guata Porã (DGP) contava, através de três núcleos étnicos e um multiétnico, cinco estações multiculturais sobre assuntos comuns aos grupos, e uma linha anacrônica sobre processos históricos e o futuro, “a própria história de cada povo que está sendo representado nesta exposição” (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2017, VIDEO DO YOUTUBE), como dito por Sandra Benites em vídeo sobre os processos de DGP.

Sob um eixo indicado pelo próprio título da exposição, *djá guata porã* que em Guarani significa “caminhar junto e caminhar bem” (Ibid., 2017) foi aliada a ideia de *nhemonguetá*, que na mesma língua, é uma “conversa grande, conversa de participação de várias pessoas. Não há *djá guata porã* sem o conflito, por isso é importante dialogar entre as pessoas” (Ibid., 2017). Assim, partindo da convocação destas duas ideias que a curadoria do MAR iniciou, ainda em 2016, os trabalhos de pesquisa e intercâmbio de saberes com os povos indígenas que habitam a região da Guanabara, e desta maneira estabelecendo os núcleos Puri, Pataxó e Guarani, além do núcleo multiétnico composto por indígenas que vivem no contexto urbano, com especial ênfase à Aldeia Maracanã.

Nestes intercâmbios, pesquisadores, curadores e educadores do Museu foram às aldeias e também receberam estas comunidades no MAR. Juntos, chegaram a “acordos” para a construção coletiva da exposição. Dentre estes acertos entre instituição e povos em autorrepresentação, alguns exemplos são a liberdade de escolha de cada grupo no que gostariam de produzir e expor, a ausência de paredes no espaço expositivo e os valores para o comissionamento de objetos.

Para trilhar este caminho colaborativo de construção da exposição, a curadoria entendeu, a partir de quatro encontros – que abordaremos adiante – que existia a necessidade de rearticular as ideias de participação e representação, e como elas poderiam se dar. Coletivamente, chegou-se ao entendimento que uma possibilidade de participação seria a autorrepresentação: a representação seria elaborada e desenvolvida pelos próprios sujeitos participantes. “Portanto, participando, ela se representa e se representa participando”.

É importante dizer que, DGP não foi uma exposição sobre arte. Como dito por Clarissa Diniz ainda no vídeo sobre os processos de DGP,

de fato, ela é uma exposição que está muito em aberto, até para dizer o que ela vai ser ou não vai ser. Mas o que ela não precisa ser: uma exposição sobre artefatos indígenas ou sobre a história indígena. E isso significa que ela pode abdicar de muitos estereótipos, não só em relação ao índio, mas principalmente ao Museu, ao que se espera do Museu.

Nesta ideia, pela primeira vez, e aliada à noção de autorrepresentação, o Museu de Arte do Rio viveu um distanciamento da tradição de uso de acervo e dos empréstimos, e conseqüentemente, da importância iconográfica nas exposições, até então sempre com determinante centralidade. A curadoria compreendeu que persistir no método iconográfico²⁴ seria insistir na dimensão da representação um tanto distanciada da participação.

Para que estas ideias fossem debatidas e construídas em coletividade, a Gerência de Conteúdo (Curadoria e Pesquisa) e a Escola do Olhar promoveram quatro encontros abertos aos públicos, sendo cada um deles com temas específicos, intitulados Djá Guata Porã: Construção em Diálogo.

Encontro	Data	Assunto
Primeiro Encontro	04 nov. 2016	Eixos, narrativas e formas de abordagem, fomentando uma construção em diálogo.
Segundo Encontro	25 nov. 2016	Estratégias, métodos e aproximações de articulação da cultura indígena no contexto expositivo do MAR.
Terceiro Encontro	9 dez. 2016	Recebe grupos do estado do RJ para conversar sobre como suas práticas culturais poderiam ser apresentadas no Museu.
Quarto Encontro	12 fev. 2017	Recolher histórias pessoais e coletivas de mulheres indígenas.

Tabela de datas e temáticas dos encontros de Construção em Diálogos. Fonte: produzido pela autora

²⁴ O termo iconografia, proposto por Erwin Panofsky, etimologicamente, significa “escrita da imagem” e tem como objetivo não somente produzir uma descrição, mas também chegar até ela por meio de classificação, análise, identificação e inserção no contexto de sua criação. O uso e observação da obra de arte como imagem e como texto é essencial para a compreensão do arco narrativo a que se propõe, neste caso, a exposição. A metodologia iconográfica é uma característica recorrente das exposições do MAR, que se comunicam, prioritariamente através das obras de arte como “imagem e texto”, recorrendo à coleção, empréstimos e comissionamentos para a composição narrativa das exposições.



Flyers de Djá Guatá Porã: construção em diálogo. Fonte: Facebook Museu de Arte do Rio.

Para além destes quatro eventos de maior amplitude, outros encontros menores foram acontecendo, além das relações e trocas estabelecidas diretamente com os grupos participantes.

Desde a inauguração do Museu de Arte do Rio, em 2013, até março de 2018, início de Samba, foram contabilizadas o total de 50 exposições, com apenas estes três casos apresentados tendo algum tipo ou gradação de participação dos públicos sendo de alguma maneira documentada. Importante dizer, ainda, que as duas exposições desenvolvidas sob um Sul participativo, Experimentando Pernambuco Experimental e Djá Guata Porã não possuem catálogo e são pouco citadas nos materiais disponíveis, o que configura, também, graves hiatos da própria memória institucional do MAR. Estas ausências documentais teriam alguma motivação? Por que, justamente, as potências participativas em exposições estão invisibilizadas? O MAR não as reconhece com igual dimensão às exposições e proposições desenvolvidas pelo corpo curatorial?

É importante destacar que no universo de 50 exposições realizadas antes de O Rio do Samba, estas três experiências narradas demonstram o conhecimento e acercamento do Museu com estas práticas, mesmo expressando-se através de um número insipiente de atuações programaticamente participativas, representando apenas 6% do total.

E nestes casos apresentados é necessário pontuar duas questões centrais para as ondas que virão a seguir.

A primeira, passa pela metodologia adotada para a recolha de dados da instituição, em especificidade a esta abordagem e ao período da pesquisa. Um total de quatorze e-mails foram enviados aos setores de Curadoria, Museologia, Educação, Comunicação e Biblioteca, contando com carta de apresentação da pesquisadora e da

pesquisa, solicitação de acesso à documentos, e informações, além de quaisquer outros dados que os colaboradores julgassem contribuir para este estudo. Para além, foram feitas quatro visitas presenciais²⁵ ao Museu, sendo duas também à Biblioteca. Destes contatos, apenas as mensagens direcionadas à Biblioteca e à Comunicação foram respondidas: a bibliotecária, gentilmente, forneceu gratuitamente o catálogo da exposição A Pequena África de Tia Lúcia e providenciou para compra os catálogos de Arte, Democracia e Utopia e Mulheres na Coleção MAR²⁶, além dos endereços eletrônicos para acessar os demais setores. Já a Comunicação enviou o catálogo de O Rio do Samba em PDF e vinte e quatro imagens em alta resolução de algumas peças de indumentária contidas na exposição. As demais repartições não responderam aos contatos, o que não possibilitou nem mesmo que o convite às entrevistas fosse efetivado.

Compreende-se que o cenário global da instituição, de mudança de gestão (que será apontada adiante) e as adaptações a uma nova realidade de funcionamento, a ausência de informações nos moveram em direção a um levantamento de dados autônomo, feito a partir de documentos de gerência e de gestão, disponibilizados no site em razão da transparência posta contratualmente; além de elementos constantes no site atual ou através de resgate pelo InternetArchive, que foram combinadas, confrontadas e confirmadas pelas publicações do Museu nas redes sociais. Estes dados se encontram na íntegra nos ANEXOS. Diante do cenário adverso para coleta de registros junto e direto à instituição, tal documento, produzido por esta autora, pode conter lacunas, que são explicadas no decorrer deste escrito.

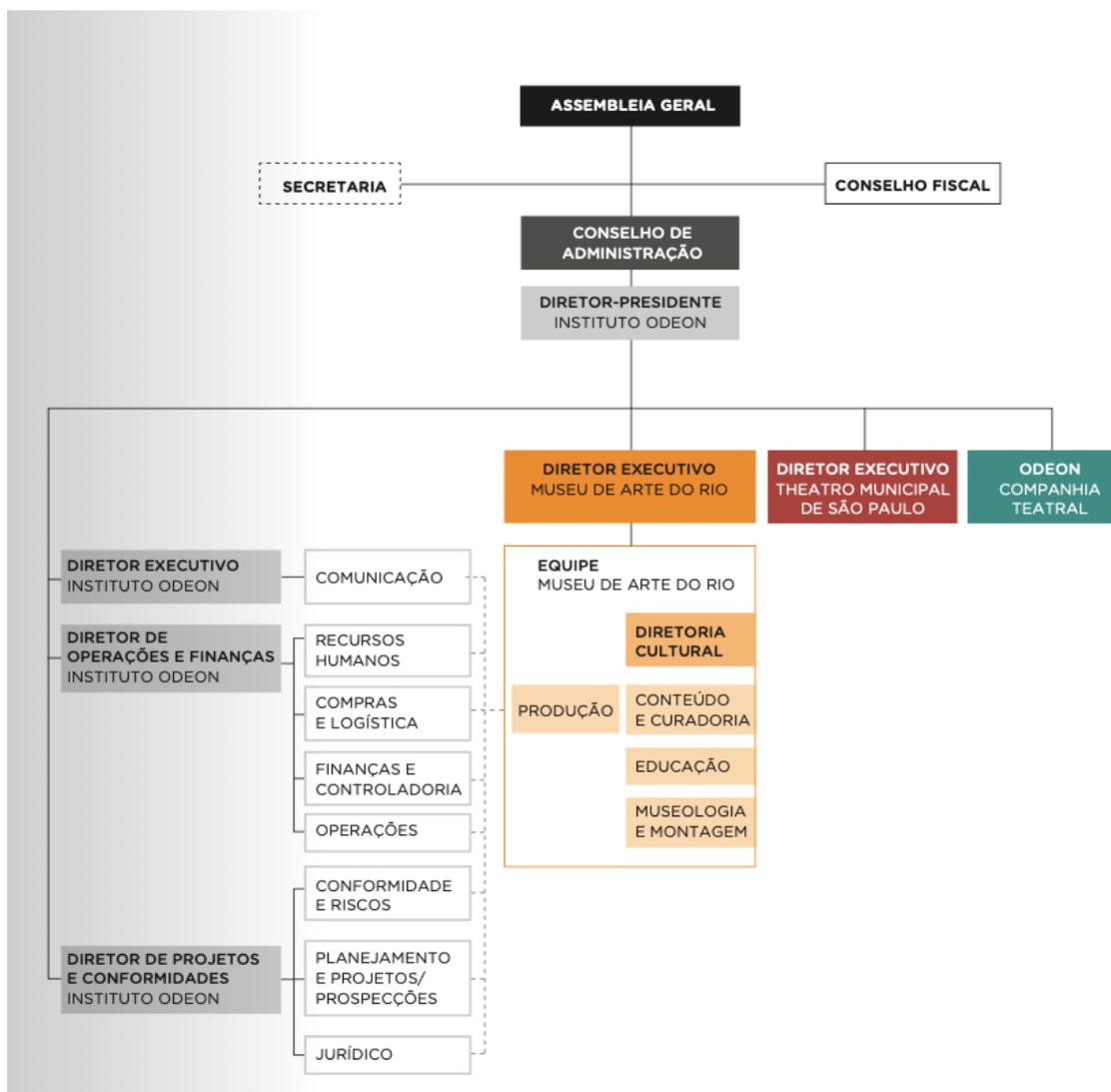
No entanto, a partir da ausência de resposta e conseqüente inaccessibilidade às falas e registros sobre a exposição em estudo – o que a nós consiste em um dado de pesquisa, indubitavelmente –, bem como de suas atividades, recorreu-se a este levantamento como forma de dar prosseguimento à pesquisa, partindo de um entendimento global da instituição e seus setores. Para tal, existem especificidades que precisam ser levadas em conta, como o tipo e as características das informações.

Primeiramente, a constituição organizacional do Museu é apontada nos Relatórios de Gestão (RGA), apresentados anualmente. É importante observar que a estrutura setorial do museu se mistura de maneira fluida com a instituição gestora e a municipalidade, legando à administração pública da cidade do Rio de Janeiro a

²⁵ Considerando o contexto da pandemia de Covid19, os horários de funcionamento do MAR estiveram restritos, o que inviabilizou mais incursões físicas em seu espaço. Até abril de 2022, o MAR vem funcionando de quinta a domingo, das 11h às 18h.

²⁶ A exposição Djá Guatá Porã não teve a produção de catálogo.

representação através da Secretaria Municipal de Cultura (e esta, por meio da Gerência de Museus), na Assembléia Geral, no Conselho Fiscal e no Conselho de Administração. Quanto ao Instituto Odeon (IO), setores como Comunicação, Operações e Jurídico servem ao Museu, mas também às outras instituições geridas pelo IO. Assim, a exclusividade e autonomia do MAR, quanto à equipe e aos dados, destina-se às Diretorias Executiva e Cultural, e aos setores de Conteúdo e Curadoria, Museologia e Montagem e por fim, Educação, permanecendo a área de Produção na interface das relações com as gerencias do próprio IO.



Organograma dos setores do Museu de Arte do Rio. Fonte: Relatório Gerencial 2018.

É através da compreensão desta estrutura que vislumbra-se a complexidade da instituição quanto aos dados que abordaremos a seguir. Os documentos utilizados como fonte de informação são repartidos dentre estes setores, e todos eles comprometidos com os indicadores postos no Contrato de Gestão (2012 e 2017) (sistematizados nos ANEXOS) e no Plano de Trabalho (2017). Por esta razão, há informações ausentes e

dúvidas não nitidificadas quanto aos métodos utilizados pelo Museu para a recolha de tais dados. Exemplos disso serão apontados a seguir.

Para dar prosseguimento e como maneira para se estabelecer um recorte temporal diante dos documentos disponíveis, partiu-se do período de 1 ano de permanência da exposição O Rio do Samba. Na sequência, foi feita a escolha metodológica de acrescentar 50% deste tempo antes e 50% depois, somando 2 anos (12 meses + 6 meses antes + 6 meses depois = 24 meses de controle), com o intuito de avaliar as atividades anteriores e posteriores, e assim, configurar o período de observação das ações relacionadas a exposição antes, durante, em paralelo e após seu fim, como disposto nos objetivos específicos desta pesquisa. Portanto, levando em conta os Relatórios Gerenciais (RG, de 2 a 15) como fonte de informação, e que possuem uma métrica temporal variável, adiciona-se a margem de mais dois meses antes (agosto e setembro, RG 2) e mais dois meses após (novembro e dezembro), totalizando, portanto, um recorte de 2 anos e 4 meses (24 meses + 4 meses de adequação aos RG = 28 meses). Isto significa que a análise se dá no período de agosto de 2017 a dezembro de 2019.

Isto dito, e como segundo ponto de destaque, há de se apontar a importância da Escola do Olhar no estabelecimento das relações e na mediação das diversas narrativas. Mesmo em uma navegação com considerável controle, quando a dúvida, desconhecimento ou ausência dos instrumentos de navegação caem sobre nossa embarcação, é o Cruzeiro do Sul que guia as direções a serem seguidas, mesmo que de maneira contingente ou contida. E aqui, é possível afirmar que a EdO desempenha este papel.

É a Escola do Olhar que atua diretamente no entrelace e na relação do Museu com seus públicos, sobretudo através das ações para/com a vizinhança do museu. Com presença na região anterior à inauguração do MAR, a EdO constituiu uma ponte fundamental entre a comunidade e o equipamento cultural a ser implantado – naquele momento – no seio do Projeto Porto Maravilha, tendo o Programa Vizinhos do MAR como uma prioridade de suas ações. Como testemunho disso, o mapa de atuação do Programa Vizinhos do MAR sobreposto ao mapa da área de interferência da CDURP no Projeto Porto Maravilha, não deixam dúvidas quanto ao caráter fundamental do programa para uma aceitação popular do Museu diante das crises impostas pelo próprio PPM.



Mapa 1: Mapa da atuação do Programa Vizinhos do MAR. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20180724154121/http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/educacao/vizinhos-do-mar> (captura de 24 de julho de 2018).



Mapa 2: Mapa da Área de Especial Interesse Urbanístico (AEIU) do Projeto Porto Maravilha. Fonte: CDURP. Disponível em: <https://portomaravilha.com.br/portomaravilha>.

Na apresentação do Programa Vizinhos do MAR, onde consta também o Mapa 1, o objetivo principal é manifestado:

fomentar o envolvimento e a participação da comunidade da região portuária nas ações e nas atividades realizadas no MAR, fortalecendo os vínculos entre museu e território. A região portuária é, historicamente, lugar de ampla contribuição cultural, em especial pela multiplicidade cultural fortalecida pelo cais do porto. O MAR também se insere nesse fluxo e convida seus vizinhos a colaborar em seus programas (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2013).

Junto a esta introdução, as três frentes de trabalho são colocadas, sendo: Carteira de Vizinho do MAR; Ofícios e Saberes da Região; e o Café com Vizinhos, como já discutido no Capítulo 1 desde escrito. Para além, no período estudado, foram incluídos os cadastros de 368 novos Vizinhos.

Estes números e outros dados foram sistematizados em tabelas e estão na íntegra nos Anexos. Aqui, trazemos a versão reduzida e mais objetiva de algumas informações, como os totais de públicos em cada recorte aplicado pelo Museu, bem como as frentes de trabalho e totais de ações da Escola do Olhar. Fica evidente nesta apreciação inicial o amplo alcance do MAR e da própria EdO, mas sobretudo, o comprometimento em coletar, examinar e explicitar este alcance, deixando nítida uma Cultura Institucional muito atrelada à gestão e à entrega de resultados.

RG/Públicos	Exposições	Programação Cultural	Demais Ações da EdO	Circulante	TOTAL	Vizinhos do MAR ²⁷ (3.11)
Totais do período (2RG a 15RG)	482.355	53.324	49.873	756.615	2.028.167	4.798

Tabela com o número de público atendido pelo MAR, inseridos no Indicador 2.2 dos RG. Fonte: Relatórios Gerenciais de 2 a 15, esquematizados pela autora.

Programa/RG		2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Arte e Cultura Visual	Formação e extensão universitária	10	0	3	3	6	1	70	7	14	39	22	14	9	3
Formação com Professores		16	9	3	7	15	5	12	3						
MAR na Academia		22	8	1	2	7	8	9	3						
Vizinhos do MAR		9	4	3	3	10	2	2	3	8	9	7	2	1	0
Programa de Visitas		7	6	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--
Acessibilidade e Inclusão (Diversidade *10)		--	--	2	1	1	16	1	7	3	2	12	2	0	3
Biblioteca de Centro de Documentação*		--	--	--	--	--	--	--	--	2*	1	14	3	2	3
TOTAL		64	27	12	16	39	32	94	23	27	51	55	21	12	9
TOTAL ACUMULADO DO PERÍODO		482													

Tabela com o número de atividades desenvolvidas pela Escola do Olhar, inseridos no Indicador 3.4 dos RG. Fonte: Relatórios Gerenciais de 2 a 15, sistematizados pela autora.

Neste recorte, a EdO desenvolveu 482 atividades que atenderam diretamente 49.873 pessoas. Se somadas às ações da Programação Cultural, que são organizadas pela EdO em conjunto com a Gerência de Conteúdo e contabilizadas à parte, o alcance

²⁷ Número cumulativo desde o início dos cadastros dos Vizinhos do MAR

da Escola do Olhar chega a 103.197 pessoas em um universo de 585.552 visitantes. Para este total, subtraiu-se o público circulante do total geral do período (2.028.167 - 756.615 = 585.552).

Mais uma vez, é importante retomar o conceito de públicos de museu e compreender, nesta realidade, o uso de cada termo.

Público Circulante é como MAR chama os públicos que utilizam os espaços de circulação, como dos banheiros, bebedouros, café, loja, restaurante, mirante e pilotis, sem necessariamente adquirir ingressos ou acessar o conteúdo do museu. Sob esta acepção, pode-se considerar o que é dito por Fernando João de Matos Moreira (2007), quando situa a centralidade da ideia de utilizador ou utente. Compreendidos como integrantes de uma parcela dos públicos efetivos, que “sem uma relação presencial no museu, usufruíram dos serviços ou bens por ele disponibilizados” (MOREIRA, 2007), são contabilizados na utilização dos espaços integrantes do museu, para além do Pavilhão Expositivo ou da Escola do Olhar. Em específico, este recorte abarca aproximadamente 37,3% dos públicos do MAR, no período estudado, sendo bastante significativo, uma vez que representa mais de 1/3 do público total.

De igual maneira, esta separação de “categorias” de públicos feitas nos RGs é bastante simbólica para um entendimento global da centralidade dos públicos para a instituição. Se para o “Público Exposições”, verte-se um sentido de visitante ou de espectador, centrado na ideia de contemplação e fruição daquilo que está exposto, o “Público Programação Cultural” vincula-se à uma noção de cliente, dadas as condições excepcionais de divulgação, ingresso e da própria programação em si. Como exemplo disso, o MAR de Música tem edições não necessariamente vinculada à programação curatorial, obtenção de ingressos desligada ao acesso ou a circulação no museu, além de divulgação autônoma.

Por fim, o “Público das demais ações da Escola do Olhar”, atrela-se a ideia de audiência ou participantes, que como expresso por Gorgas e de la Cerda (2005), são termos utilizados em artigos especializados no tema de museus e educação. Há de se chamar a atenção para o uso do termo audiências no contexto brasileiro: esta ideia tem conotação de meio de massa, indo na contramão da acepção de educação e, portanto, não se aplica ao tema museus e educação no Brasil. Neste caso, adequam-se mais as noções de visitantes ou participantes, como expresso pelas autoras.

Chamamos a atenção aqui para o uso da palavra “participante”, que segundo Gogas e de la Cerda, surge como um adjetivo aos públicos atendidos, e não como um

substantivo que se refira diretamente a este grupo de sujeitos. Este também é um destaque que deve ser feito no enunciado do indicador em análise até aqui:

Este indicador tem o objetivo de avaliar o público total visitante do MAR. O número de visitantes é um indicador importante para medir a capacidade do museu em atrair público para assistir seu programa expositivo, educativo e cultural, além de utilizar seus espaços de circulação. [...] A tabela a seguir apresenta a **participação** destes públicos nas diversas ações desenvolvidas pelo MAR no período. Além de identificar o total de pessoas que circularam pelo espaço do museu como o mirante, a loja, o café, o restaurante e o pilotis (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2017).

Neste sentido é importante vislumbrar e retomar o uso indiscriminado da ideia de participação e o quanto isso esvazia o termo, além da prática e da própria discussão acerca deste tema.

Ainda sobre o enunciado do indicador 2.2, dentre os 27 apresentados como forma de aferição dos serviços prestados pelo IO no Contrato de Gestão, no Plano de Trabalho e nos RGs, apresenta outro dado que não pode ser ignorado. O repasse de verbas ao MAR está atrelado ao cumprimento ou superação das metas colocadas para cada período, bem como sua comprovação, que são avaliados através de um Cálculo de Desempenho.

Especificamente, para além do enunciado já descrito, apresenta como fontes de comprovação:

Relatório de medição de fluxo de entrada de público ao sistema instalado nos portões de entrada do MAR, borderô de bilheteria, planilha de controle de visitas da Escola do Olhar, programação cultural e eventos; listas de presença, relatórios de atividades educativas; relatórios de público na área externa do MAR ou quanto atividades extramuros; registro fotográfico (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2017).

Assim como outros dados, as informações trazidas aqui explicitam e corroboram não apenas sua relação e projeção para com os públicos, mas principalmente sobre a Cultura Institucional assumida e reproduzida pelo MAR. Independente das formulações sobre o controle e promoção dos públicos no Museu de Arte do Rio, ou ainda seu meio de conferência, é fundamental compreender que os possíveis vieses de participação se dão, prioritariamente, por meio e maneira da Escola do Olhar, bem como suas atividades, projetos e programas. A participação na construção de narrativas é uma face, enquanto a participação em atividades pontuais ou programas especificamente voltados aos públicos é outra, sendo algumas de muitas que se complementam. Não há dúvidas que os setores educativos são centrais na identificação e criação de espaços simbólicos para a participação. Entretanto, a participação mais estruturante, quando

acontece, geralmente não vem unicamente do Educativo; é preciso contar com setores mais sistematicamente estabelecidos nos organogramas das instituições, como curadoria, pesquisa e acervo. Ou seja, aquelas que atuam institucionalmente sobre os parâmetros para atribuição de valores – de musealidade. Como dito, o Cruzeiro do Sul é fundamental para guiar, mesmo que de maneira rudimentar ou primária, a direção a se seguir rumo à um horizonte de Democracia Cultural.

Ainda pela direção do Cruzeiro do Sul, a Escola do Olhar desenvolveu dentro destas 482 atividades uma numerosa variedade de proposições, as quais nos propusemos analisar na pesquisa. Como já narrado, os obstáculos de acesso à informação foram transpostos de maneira autônoma e, certamente, com lacunas. Estes espaços lacunares ficam evidenciados especialmente quanto à que tipo de ações foram desenvolvidas, seus objetivos, alcance e métodos. No entanto, traz-se aqui algumas das principais atividades que tiveram registros encontrados e que se orientam pelas relações com a exposição O Rio do Samba.

Desta maneira, consideramos como ações anteriores aquelas que se relacionavam ao tema da exposição e foram aplicadas do início de nosso recorte temporal até o dia 27 de abril de 2018. Para as atividades que ocorreram durante, buscamos aquelas que aconteceram no período da exposição e se associavam ao assunto tratado na mesma. Para as ações posteriores, foram levadas em conta iniciativas que desdobravam ou davam continuidade aos temas levantados durante O Rio do Samba.

Atividades/Período	Antes	Durante	Paralelo	Depois
Convite a experimentar Formação de Professores	2	3	1	--
Oficinas	4	--	10	--
Conheça o MAR	2	--	N/E	--
Conheça o MAR Especial	--	6	N/E	--
MAR de Música	1	--	8	--
Festivais	1	--	3	--
Conversa de Galeria	--	8	7	--
Conversa de Galeria Especial com Vizinho Convidado	--	3	1	--
Conversa de Galeria MAR em Libras	--	4	2	--
Atrações musicais	--	4	4	--
Atividade Educativa	--	8	14	--
Exibição de documentários	--	2	--	--
Visita Educativa	--	2	9	--

Eventos variados	--	2	44	--
Cursos	--	1	33	--
Formações	--	1	12	--
Lançamento da Bandeira do MAR	--	--	2	--
Lançamento de livros	--	2	1	--
Total	10	52	151	0

Tabela com as atividades relacionadas à O Rio do Samba antes, durante, em paralelo e depois, com dados levantados autonomamente. Fonte: sistematizado pela autora com base no levantamento de atividades em anexo. Legenda: N/E – Não Encontrado

É simbólico perceber, diante dos dados, que no recorte dos RGs (5-10) referentes ao período da exposição, das 203 atividades levantadas durante o período de abertura de Samba, aconteceram 151 atividades paralelas, ou seja, atividades ocorridas no período da exposição, mas que não tratavam ou se relacionavam a ela. É importante apontar, também, a ausência de desdobramentos ou atividades em continuidade aos debates e histórias trazidos por O Rio do Samba, refletidas no número zero destinado a esse perfil (RGs 11-15).

Número de atividades/Ocorrência	2R G	3R G	4R G	5R G	6R G	7R G	8R G	9R G	10R G	11R G	12R G	13R G	14R G	15R G	Acumulad o do período
Atividades EdO (3.4)	64	27	12	16	39	32	94	23	27	51	55	21	12	9	482
Programação Cultural (2.2 descritivo)	15	11	5	5	7	9	9	13	8	12	13	3	7	9	126
TOTAL DE AÇÕES	79	38	17	21	46	41	103	36	35	63	68	24	19	18	608

Destaca-se ainda que, ao confrontar os números constantes nos RGs, sistematizados na tabela acima, e as atividades levantadas nominalmente através das ferramentas já descritas (totalizando 461 durante todo o período de controle), nota-se a defasagem de 24,17%, o que quer dizer que, a cada 100 atividades, quase 24 delas não possuem registros em fontes acessíveis à sociedade, representando $\frac{1}{4}$ do total, sendo esta a amostragem das lacunas do estudo. Para este cálculo, colocou-se em escrutínio o número real declarado na documentação publicizada (608) com a contagem manual de itens levantados autonomamente (461).

Para além, das 62 ações que foram verificadas como relacionadas ao tema e a própria exposição, acabam por delimitar um universo de 10,19% das proposições voltada à O Rio do Samba.

Por fim, destaca-se, dentre estas 62 atividades levantadas, as oficinas em parceria com o Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos (IPN), ocorridas antes da abertura da exposição. O IPN é uma instituição criada em 2005 a partir da descoberta

acidental de ossadas humanas e vestígios arqueológicos durante obras na fundação da residência da família Guimarães, referentes ao Cemitério dos Pretos Novos, na Rua Pedro Ernesto, bairro da Gamboa, tendo, em 2014, a escavação e delimitação da área expandida para a rua, durante as obras do VLT, inseridas no Projeto Porto Maravilha. No entanto, a partir de 2010, com a seleção para Ponto de Cultura, iniciaram-se as atividades voltadas à esta história. Dentre seus fazeres estão uma ampla gama de oficinas oferecidas à estudantes, pesquisadores, moradores da região e demais interessados, cujo tema circula por áreas como território, memória, resistência, história da zona portuária e das diásporas.

Em específico, esta ação em parceria com o MAR ofereceu em 2017 o total de 4 Oficinas e 2 Formações de Professores, sendo, cronologicamente: “Oficina IPN Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas: sobre conhecimentos, educações e pós-colonialismo, com Luiz Rufino” em 20 de setembro; “Oficina IPN Do quintal de Tia Ciata ao quintal do Cacique: uma história do samba, com Luiz Antônio Simas” em 5 de outubro; “Oficina IPN Do Sambaqui do Propósito à Bakhita do Sítio Arqueológico Cemitério dos Pretos Novos, com Reinaldo Bernardes Tavares”, em 18 de outubro; “Formação de Professores Convite à Experimentar: Circuito da Herança Africana” com edições em 6 de novembro e 11 de novembro; e por fim, “Oficina IPN Cais do Valongo: limites e possibilidades do Circuito da Herança Africana, com Claudio de Paula Honorato”, em 20 de novembro.

É importante sinalizar duas questões aqui: a primeira é a presença implícita de Nei Lopes nestes eventos, como um epicentro catalizador destas iniciativas. Nei Lopes e Luiz Antônio Simas foram, juntos, vencedores do Prêmio Jabuti de 2016, na categoria “não ficção do ano” com o livro *Dicionário da História Social do Samba* (LOPES; SIMAS, 2015), e que também dividem a autoria de *Filosofias Africanas: uma introdução* (2020). Por sua vez, Simas e Luiz Rufino possuem parceria nos livros *Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas* (2018), *Flecha no Tempo* (2019), *Encantamento: sobre política de vida* (2020) e *Arruaças: uma filosofia popular brasileira* (2020), tendo este último a participação de Rafael Haddock-Lobo. Já Rufino, autor de *Pedagogia das Encruzilhadas* (2019), e responsável pela oficina homônima, tem atuação acadêmica voltada para a crítica decolonial, pedagogias e educações de culturas populares e processos identitários, fazendo, assim, a ponte com Claudio de Paula Honorato, pesquisador de História da África, Ensino de História da África, do Mundo Atlântico, da escravidão e da diáspora; e por sua vez, com Reinaldo Bernardes Tavares, historiador e arqueólogo do IPN. Fica explícita, portanto, uma relação em rede para a formação do

painel de oficinas oferecidas nesta parceria MAR-IPN e que, de forma mais ou menos direta, fornece substância à proposição de O Rio do Samba.

Como segundo ponto, é fundamental trazer em nitidez o formato destas propostas. As oficinas, por mais importantes e valiosas em seus saberes, difere completamente da abordagem proposta para Djá Guata Porã e seus encontros de Construção em Diálogo, citados anteriormente. Pode-se, portanto, iniciar a afirmativa de que, para O Rio do Samba, não houve um programa de participação que proporcionasse a presença dos sujeitos representados/autorrepresentados ainda no processo de elaboração e desenvolvimento.

Esta afirmação é confirmada pela curadora Clarissa Diniz. Quando perguntada sobre O Rio do Samba ser uma exposição participativa, ela declara:

Não. Para mim uma exposição participativa é uma exposição que reconhece a dimensão autoral das agências. E ela não fazia isso. Ela tinha autores bastante delimitados. Tinha quatro curadores, uma equipe de pesquisadores, tal. Ainda que tudo tenha agência, ela não era participativa. Eu acho que ela não era participativa. As pessoas estavam ali colaborando, cada um no seu lugar, mas para mim participar é um pouco mais só do que aconteceu ali. Para mim participar é ter algum grau de agência institutiva, de instituir alguma coisa, né?! É claro que algumas pessoas que estavam ali tiveram isso, mas isso fugiu, isso aconteceu, mas não foi o programático. Eu acho que assim, para você dizer que uma exposição, “isto é uma exposição participativa”, isso tem que fazer parte metodologicamente, programaticamente, do desenho curatorial. E Samba não fez isso. Inclusive o projeto inicial era fazer isso. Então esse projeto foi posto de lado em prol do que aconteceu. Então, uma das minhas vontades de sair do MAR, vem inclusive disso. Da frustração, porque eu tinha acabado de fazer Djá Guatá Porã, entendendo com muita clareza o que é uma exposição participativa ou colaborativa, também entendendo a dificuldade, eu pensei: Samba então, se com Djá Guatá a gente conseguiu fazer isso, com a perspectiva intercultural, imagina com Samba. A gente tinha a faca e o queijo na mão. A faca e o queijo na mão para fazer um verdadeiro experimento metodológico em curadoria. Mas a direção da instituição não quis. Então eu jamais direi que é participativa. Não é. (pausa). Não estou dizendo que ela é ruim. Mas a gente tem que ser honesto. Ela não é uma exposição participativa (DINIZ, 2021).

Pontua-se aqui que o contato inicial com Diniz aconteceu por intermédio próprio desta autora, que como aluna do curso Problemática em Curadoria da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, ministrado por Clarissa, comentou sobre a pesquisa em desenvolvimento e a curadora prontamente se disponibilizou a contribuir. Assim, os procedimentos protocolares foram executados, submetendo no dia 19 de abril de 2021, por e-mail, a manifestação formal do convite a entrevista, junto à apresentação da pesquisa. Após o aceite, foi enviado um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE, onde a entrevistada se mostrou ciente do conteúdo da pesquisa, das perguntas

que seriam feitas, de sua gravação e da publicação de suas falas neste escrito acadêmico. Somente então, ocorreu a entrevista em 28 de abril de 2021, via plataforma Zoom.

Isto dito, é importante situar que Clarissa Diniz fez parte do quadro de “colaboradores”²⁸ do MAR desde o início do projeto do Museu, tendo em seu currículo diversas exposições, além do cargo de Gerente de Conteúdo. Seu desligamento da instituição aconteceu, justamente, no dia da abertura de O Rio do Samba, sendo suas visões e impressões restritas ao processo de desenvolvimento e não ao decorrer da exposição, como expresso pela própria ao longo da arguição. A ideia de recorrer à Diniz foi, justamente, pela abertura dada em aula, mas também pelo não-vínculo institucional, que naquele momento já demonstrava as dificuldades – ausências – de comunicação e respostas para/com o Museu.

3.2. Os Cantos da Sereia

A partir da declaração de CD, para iniciar, volta-se novamente à visão, missão e valores do Museu de Arte do Rio, como maneira de despontar a análise dos conceitos apreciados, munidos agora da mirada proporcionada pela entrevista, junto à construção da análise crítica a que esta pesquisa se propôs.

Missão: Desenvolver um espaço onde o Rio se encontra e se reinventa através do conhecimento da arte e da experiência do olhar, com ênfase na formação de acervo e na educação.

Visão: Transformar as relações do Rio com a arte em processo de formação emancipatória da cidadania.

Valores: Esfera pública: o MAR é de todos e para todos. Democracia: ter uma escuta ativa da sociedade. Excelência: ser incansável na busca da qualidade. Autonomia institucional: guiar a ação intelectual e administrativa (modelo de gestão). Transparência: tornar públicos os processos, ações e resultados. Proatividade: na ação cultural e administrativa para o cumprimento de sua missão (MAR, 2012, grifo nosso).

Estes parâmetros levam a questões como: o Rio (de Janeiro) realmente se encontra e se reinventa no MAR? O Museu promove o processo de formação emancipatória da cidadania? É, de fato, de todos e para todos? Possui escuta ativa da sociedade? Quais instrumentos e metodologias adotaria para tanto? Aliás, seria a escuta manifestação suficiente da democracia nos museus de arte? Seriam, as

²⁸ O uso do termo “colaboradores” é escolhido aqui como reprodução da maneira ao qual o MAR se refere a seus funcionários.

ambiências de escuta, as maneiras de “medir o sucesso” do Museu? Ou são apenas como cantos das sereias, que encantam os navegantes e os levam para encontrar o fim no fundo do Mar?

Especificamente, em O Rio do Samba, e através das contribuições feitas por Clarissa Diniz, é possível retomar alguns pontos fundamentais ligados às metodologias utilizadas, aos conflitos, à cultura institucional e à própria ideia de participação. Por ora, nos ateremos aos conceitos – instrumentos de navegação – e sua leitura feita por aqueles que comandam a embarcação. A trajetória cotejada leva ao destino ou se perde pelos Mares?

Como ponto inicial para esta análise em específico, Diniz ressalta a importância de Djá Guata Porã também como contexto de onde partiram os trabalhos para O Rio do Samba. A curadora considera DGP muito importante por ser uma exposição construída a partir de uma perspectiva metodológica – e não temática ou fundada em um acervo – e assim, o MAR teria “herdado” os aprendizados de compreender que a própria construção de uma exposição pode ser seu tema e seu assunto.

[...] Djá Guatá tornou pública a sua construção, fez a metodologia o próprio, né, o próprio assunto, digamos assim, posto que era uma questão intercultural, né, com, enfim, que envolvia várias questões identitárias, éticas, políticas e tal. Então quando a gente pensou em fazer uma exposição sobre samba, no primeiro momento a gente pensou, é, em trazer para o primeiro plano a dimensão metodológica. Então assim, é, por exemplo, dados da história do samba, que é uma questão, a preponderância da oralidade, né, de uma cultura oral, da memória oral, etc., isso enseja uma dimensão metodológica, que é, por exemplo, enfim, usar uma perspectiva de oralidade na exposição, né?! [...] E aí a gente quis, a gente desenhou um primeiro projeto para esta exposição. Quem desenhou fomos MC e eu, é, baseado numa perspectiva metodológica dedicada a entrevistas, conversas e memória oral. Seria uma exposição, idealmente, muito mais audiovisual, baseada em falas, pessoas, etc. era basicamente uma exposição de memória oral. E aí, a gente fez esse primeiro desenho, que era um desenho metodológico e a gente apontou para ES, que era o diretor [cultural] do MAR na época, a sugestão de chamar Nei Lopes para co-curar essa exposição. Nei Lopes, enfim, porque obviamente é uma referência sobre a história do samba, referência sobre diáspora negra no Brasil, e é, além de tudo, uma pessoa que tem uma pesquisa muito grande sobre cultura, memória oral, história oral, enfim, né?! Trabalha desde uma perspectiva não canônica da palavra escrita, da academia, etc., e tinha no desejo de chamar Nei, também, o entendimento de que, em termos metodológicos, ele seria uma figura central para isso acontecer. Bem, a gente conseguiu que ES topasse chamar Nei, mas ES não topou fazer o processo metodológico nesses termos (DINIZ, 2021, entrevista).

A partir desta ideia, Clarissa narra os conflitos colocados a partir da presença de Nei Lopes como curador ou como consultor, reforçando mais uma vez o reflexo de DGP nesta construção. O caso, em específico, foi a contestação e disputa acerca do

entendimento dos intelectuais orgânicos como curadores ou como consultores: Sandra Benites em DGP e Nei Lopes em Samba. Para Clarissa, e posteriormente endossada por MC em O Rio do Samba, estas figuras comporiam sim a equipe de curadores, enquanto para os diretores, caberiam na condição de consultores.

É uma ideia muito “especista” de curadoria, né?! A ideia de que curador é aquele curador de obra de arte, que põe a obra de arte na parede, né?! Então assim, é uma coisa especista. E aí a gente “não, é curador, sim!”. O fato é que quando a gente chamou Nei, a gente, MC e eu, chamamos ele para curar a exposição e ele foi já contratado como curador, etc. Mas ES, por sua vez, sempre, digamos assim, circunscreveu a atuação dele como consultor, né?! Na prática, para ES, Nei era um consultor e para a gente ele era um curador. Estou dizendo isso para dizer que, no final das contas, a gente chegou a uma solução que era um meio termo. Nem era a dimensão metodológica inicialmente proposta, nem era a consultoria que ES queria. Que foi o que: a gente elaborou um roteiro (DINIZ, 2021, entrevista).

Neste momento aflora-se o debate acerca dos curadores propostos por Oguibe e abordados no Capítulo 1. As noções de curador-burocrata e curador-corretor cultural, consolidadas no Museu de Arte do Rio pela figura de Paulo Herkenhoff, mantiveram-se na instituição como uma definição. Importante dizer que não se rechaça seu trabalho ou sua forma de abordagem, mas é fundamental que se reconheçam outras formas de curadoria, como a do curador-facilitador ou do curador-*connaisseur* e ainda outras aproximações não abordadas por Olu Oguibe e que manifestam-se mais em construções horizontais complexas. No entanto, e segundo a fala de Diniz, o MAR e suas diretorias mantém este formato cristalizado que negligencia outras maneiras de curar para além da ideia tradicional de curador que se sustenta “pela autoridade da qualificação e especialização acadêmica” (OGUIBE, 2004), o que implica na indispensabilidade do controle das decisões e parâmetros da exposição.

Esta reflexão situa o posicionamento institucional do MAR em sua relação com a curadoria, mas principalmente na participação de um intelectual orgânico, em um lugar muito próximo a dominação, considerando a escala de Errandonea (1989), e ainda em um patamar de “contribuição” (AMIGO; INCHAURRAGA, 2018) com controle curatorial. A negociação desta disputa de poder decisório ocorreu, portanto, através da criação de uma espécie de roteiro para a exposição, funcionando como um sumário dos temas que seriam abordados, mas fundamentalmente de **como** seriam abordados.

O roteiro foi sentar nós quatro, Nei, MC, ES e eu, e dizer: “tá, o que a gente quer com essa exposição?”. E é claro que quem deu o tom do roteiro foi Nei. Então, “o que a gente quer abordar com Samba?”, entender que a gente quer abordar a ideia de resistência e reinvenção? Isto é uma construção. E foi uma construção na qual a gente foi, cada vez menos, excetuando a perspectiva, por exemplo, que ES queria

defender muito, que era essa perspectiva da Bossa Nova, de como o samba foi apropriado por uma elite carioca da zona sul, enfim. Ou seja, como isso vai inspirar Hélio Oiticica, Lygia Pape, Ernesto Neto, sei lá, enfim, vários outros artistas. Ele queria ir meio que por aí. E a gente foi desmontando essa ideia e fazendo um movimento, que é um movimento que o MAR fez várias vezes ao longo da sua história, mas que Djá Guatá Porã tinha, digamos assim, catapultado, que é diminuir a Arte e aumentar a História, o tônus, né?! Diminuir a perspectiva da ideia de Arte, de obra de arte, de exposição de arte, ou seja, diminuir, colocar lá embaixo a importância de ter obras de arte concebidas na interface do mundo do samba e do mundo das artes visuais. E isso tinha, tinha muita coisa, mas a gente diminuiu a importância disso e a gente cresceu a própria história do samba como assunto da exposição, numa perspectiva de uma história social. Então assim, a gente foi construindo tudo isso, esse entendimento de que essa seria a abordagem, Nei é figura chave, central, para isso, porque é o lugar de fala dele, que vai dizer, apontar, “isso é processo de branqueamento do samba, não vamos fazer este caminho”. Uma coisa sou eu dizer isso, outra coisa é ele dizer, né?! Por mais que eu já achasse isso, tinha que ser Nei a dizer. Tinha que ser ele a pontuar (DINIZ, 2021, entrevista).

Esta metodologia de se criar um roteiro e, a partir dele, compreender os caminhos a serem trabalhados ou a serem refutados, revela outra camada de disputas, agora narrativas, colocadas em campo. Primeiramente, de que perspectiva partiria a história – a representação dos sujeitos sociais do samba – a ser contada na exposição, de uma exaltação à história social do samba, para além de meramente um ritmo musical, expondo questões geográficas, políticas, étnicas e sociais acerca do fenômeno cultural que contém a manifestação da música. Em segundo lugar, traz para a discussão o debate sobre os próprios modelos expositivos do MAR, altamente ancorados na iconografia e na estética.

Olha, o MAR é um museu que faz curadoria de um jeito muito específico, que de alguma maneira, até hoje, continua fazendo de acordo com essa origem, que tem a ver com o próprio Paulo Herkenhoff, que foi diretor do MAR, então assim, tem uma construção de anos que é assim. O primeiro entendimento fundamental, que tem um impacto grande na curadoria é não separar a arte de um domínio mais amplo de uma ideia de cultura, do social, da história. Então assim, e o terceiro andar²⁹, que é esse andar que o MAR dedica às exposições sobre o Rio de Janeiro, que é onde aconteceu Samba, é o andar que, digamos assim, é o carro chefe. É onde o MAR demonstra essa abordagem em sua inteireza. Então, isso é muito importante porque a curadoria que acontece no terceiro andar não é uma curadoria de arte, assim, é um museu de arte que faz exposições sobre história, basicamente. Sobre história social ou sobre arte em uma perspectiva da sua história social. A arte entra no meio disso. Isso faz com que a curadoria de exposições do MAR como um todo, mas nesse andar, ela já seja uma curadoria bastante interdisciplinar. Ela não tem, realmente, o foco absoluto na ideia de arte e aí, curatorialmente então, é uma dinâmica muito rica porque ela é muito nutrida por pesquisadores, por consultores, por, enfim, perspectivas diversas que não só perspectivas

²⁹ Ver nota de rodapé XX (diferenças de nomenclatura dos andares – 1 ao 4 ou 3, 2, 1 e térreo)

intrínsecas à discussão da Arte e da História da Arte. [...] Um outro assunto é a própria questão iconográfica, né?! Porque, que no caso de Samba era um pouco mais complexa porque era também fonográfica, que a gente tinha que lidar tanto com repertório da música, tanto com repertório de imagens que já existem sobre esse universo. [...] Então assim, uma das minhas maiores frustrações com Samba, é que eu acho que ela foi uma exposição iconográfica demais perto do que ela poderia ter sido. Eu acho, por exemplo, que o ponto de partida inicial, que é entender que a história do samba é uma história... como chama isso? Impalpável? Que está na memória, está na oralidade, sabe?!

MR: Da ordem do intangível, né?!

CD: Intangível, exatamente. Essa é a palavra. Eu acho que a exposição tratou muito pouco sobre isso, que ela é uma enxurrada... ela é um imaginário superpesado, ela é uma enxurrada de imagens e de coisas. Então assim, ela tem no final das contas, uma abordagem iconográfica. Claro que não é essa iconografia clássica, colonial, tal, mas ela acredita que a imagem, seja ela o objeto, seja ela uma foto na parede, seja ela a letra de um samba transformada em uma imagem em uma parede, porque no final quando você faz aquela sala lá de baixo cheia de letra, também aquilo é transformar uma letra em uma imagem, para mim isso é iconográfico, tanto é iconológico, né?! Então para mim uma das frustrações é essa. Eu acho que Samba tinha tudo para experimentar uma outra abordagem, que não fosse a abordagem com tanta força da ideia de imagem, de ícone, mas enfim. Isso já são águas passadas, já foi guerra perdida desde o começo (risos).

Esta fala faz emergir novamente a exposição como Documento de Arte e sobre Arte, no sentido de que O Rio do Samba foi composta em um caráter interdisciplinar que se vale da Arte como linguagem, como recurso e, principalmente, como ícone. É a partir das imagens, da Informação em Arte e seus Discursos de/sobre Arte (LIMA, 2000) que são propostas as socializações do conteúdo (MORAES, 2017) com os públicos, que pode – ou não – resultar na impregnação de sentidos (SCHEINER, 2001) e, no limite, em uma ressonância com a exposição e o próprio museu.

A ideia de ressonância está diretamente ligada à criação de afetos, que em casos específicos performam o pertencimento àquela narrativa exposta. Nestas coordenadas, e conhecendo agora que O Rio do Samba não foi programática ou metodologicamente participativa, é necessário olhar em volta e reconhecer aqui os Cantos das Sereias.

Desde a antiguidade, as sereias se fazem presentes nas histórias contadas. Na Odisseia de Homero, que conta a jornada de Ulisses pelos perigos dos mares míticos, o livro XII narra o encanto do poderoso canto das sereias. Enquanto Ulisses e seus nautas navegam pelo mar, o vento que soprava a favor cessa, se transformando em uma perigosa calmaria. Seguindo as instruções de Circe, cera quente é colocada nos ouvidos dos homens e Ulisses amarrado no mastro do navio, para evitar que se entreguem à sedução mortal “Que a vocal melodia o atrai às veigas, Onde em cúmulo

assentam-se de humanos Ossos e podres carnes”. Logo, o herói começa a ouvir o melodioso canto, na tentativa de que eles se entregassem a suas fatais graças, mas, graças às orientações seguidas à risca, a embarcação escapa ileso dessa prova.

Já na mitologia dos orixás, a personagem cheia de encantos, beleza e caprichos, recebe o nome de Janaína, Dandalunda, Marabô ou lemanjá, rainha das ondas, protetora das cabeças e dentre mais muitos títulos, a Sereia do Mar. lemanjá, como dito por Reginaldo Prandi, dona de rara beleza e apetites extravagantes, sai de sua morada nas profundezas do mar à procura dos prazeres da carne.

E assim acontece sempre, toda noite, quando lemanjá Conlá se encanta com os pescadores que saem em seus barcos e jangadas para trabalhar. Ela leva o escolhido para o fundo do mar e se deixa possuir e depois o traz de novo, sem vida, para a areia. As noivas e as esposas correm cedo para a praia esperando pela volta de seus homens que foram para o mar, implorando a lemanjá que os deixe voltar vivos. Elas levam para o mar muitos presentes, flores, espelhos e perfumes, para que lemanjá [...] deixe viver os pescadores (PRANDI, 2001).

As sereias, independente da origem cosmogônica/cosmológica, tem em seu canto e encanto a arma de sedução contra aqueles que desconhecem ou subestimam seu poder. E assim o é nesta navegação.

O primeiro desafio é a sedução do canto das sereias materializado através da Missão, Visão e Valores do Museu de Arte do Rio. Expressando grande comprometimento com a sociedade, com a transparência, a democracia e a cidade, são proposições ambiciosas dificilmente alcançáveis de maneira plena, inclusive considerando o cenário político (nas três esferas), o modelo de gestão e o próprio posicionamento institucional quando observado de uma ótica atitudinal.

Como relatado por Diniz na entrevista, e já relatado neste escrito, é importante reiterar que, após a experiência de Djá Guata Porã,

A gente tinha a faca e o queijo na mão. A faca e o queijo na mão para fazer um verdadeiro experimento metodológico em curadoria. Mas a direção de instituição não quis. Então eu jamais direi que é participativa. Não é. (pausa) não estou dizendo que ela é ruim. Mas a gente tem que ser honesto. Ela não é uma exposição participativa.

A construção da proposta em O Rio do Samba (ORS) aconteceu durante o ano de 2017, e em certo momento, iniciaram-se os trabalhos concomitantes para Arte Democracia Utopia: quem não luta tá morto – ADU (15 de setembro de 2018 a 31 de março de 2019). Assim como em ORS, a Gerência de Conteúdo tentou, mais uma vez,

propor uma metodologia participativa, baseada principalmente na ideia de Democracia Cultural, que acabou sendo rechaçada novamente pela direção do museu.

Porque enquanto a gente estava concebendo Samba, a gente também estava concebendo a exposição sobre democracia, que era uma exposição originalmente pensada por mim e por MS que era uma exposição sobre democracia cultural, então não era uma exposição sobre democracia enquanto tema, mas era uma exposição de inúmeros processos democráticos. Então era sobre discutir, instituir, democraticamente alguns processos. Ela era como Djá Guatá Porã, ela não tinha nada pronto, ela ia acontecendo, numa tentativa de fórum, que foi, aí sim, violentissimamente conflitada junto a diretoria, que acabou levando a minha demissão e a de MS, né?! Nós duas pedimos demissão e saímos. Então assim, Samba, as disputas que a metodologia não-participativa de Samba estava pondo de lado de algum jeito, ou seja, as disputas sociais, raciais, que se dão entre sujeitos, que se dão na conversa, que na metodologia participativa, aqui ó, quando eu e você a gente se diz “vamos aqui participar”, que Samba estava evitando, Democracia estava desenhando programaticamente. Estava entendendo assim: então tá, metodologicamente, como que a gente faz isso? Vamos fazer assim, assim, vamos começar desse jeito. A gente nunca sabe onde vai dar, mas a gente tem que partir de um começo. Então tem um desenho metodológico de princípio. Só que é isso, tudo isso está acontecendo na mesma instituição. Então assim, não é que uma coisa é separada da outra. Coisa alimenta a outra, uma coisa alimenta a outra o tempo inteiro.

Neste momento, onde as disputas entre curadoria e diretoria do museu se desenhavam de maneira sólida, fica nítido um posicionamento daqueles que tem o poder do controle e das decisões em não implantar, autorizar ou consagrar um método participativo nas exposições. Além dos casos de ORS e ADU, vale retomar as ausências na memória institucional das outras experiências de participação: Experimentando Pernambuco Experimental e DGP. Seria esta uma estratégia para o “não-lembrar” das possibilidades participativas já desempenhadas? Esta pergunta será retomada adiante, mas por ora nos faz retomar a reflexão de Macarena Cuenca-Amigo e Zaloa Zabala Incharruaga, quando afirmam que não é suficiente falar e agir em prol da participação se não se renuncia ao controle (AMIGO; INCHARRUAGA, 2018).

E aqui está dado o canto da sereia: anuncia-se um museu onde a cidade “se encontra e se reinventa”, onde se propõe “o processo de formação emancipatória da cidadania”, um museu disposto a “ter uma escuta ativa da sociedade”, onde, através da transparência, se pretende “tornar públicos os processos, ações e resultados”, como apresentados na missão, visão e valores do MAR, mas cuja suas instâncias decisórias não abrem mão de interferir naquilo que é, em teoria, proposto à sociedade a que serve.

Este posicionamento reflete de maneira global a Cultura Institucional (Padró, 2003) do Museu de Arte do Rio. Em seus discursos e posicionamento pretende-se

apresentar alinhado à uma 3ª CI, das comunidades de aprendizagem, do acolhimento das controvérsias, das disputas e da Democracia Cultural; do conhecimento questionador e relacional, da quebra de hierarquia; e do entendimento do museu como centro de pesquisa e comunidade de práticas, que coloca a cultura hegemônica em xeque, propiciando o reconhecimento e a valorização de culturas subalternas. Este posicionamento institucional abriria caminhos e para a construção de relações para um fazer museológico que poderia se guiar por qualquer que fosse a vertente das Museologias Adjetivadas, uma vez que todas estas consideram a centralidade da sociedade e a experimentação social como vetores fundamentais. Porém, a realidade que se apresenta é outra.

Na prática, o MAR se estabelece institucionalmente como executor de uma 2ª CI. Nesta, a gestão – suas metas, indicadores e demais parâmetros de governança – são colocados afrente e acima do “serviço à sociedade”. Tal parecer fica nítido e é reiterado pelo compromisso e divulgação de dados relacionados o cumprimento do contrato de gestão, e quando colocado em escrutínio com informações acerca das políticas internas da instituição, abre-se uma grande lacuna nesta difusão – vide a experiência vivida por esta pesquisadora e a necessidade de realizar um levantamento autônomo visto o não compartilhamento de informações ditas públicas, ou nem mesmo uma resposta formal acerca das solicitações feitas.

Isto revela também, e trazendo para a seara da Teoria da Museologia, um alinhamento pouco comprometido, como dito, com as Museologias Adjetivadas, chegando a relativizar a centralidade do objeto, mas ainda o sobrepõe diante de uma centralidade da comunidade. Esta observação, em especial, revela a atuação em uma Museologia Analítica, situando o público entre passivo e ativo, mas mantendo certa dominação através de controles curatoriais, interpretativos e, sobretudo, inventivos. Sob esta leitura, como poderia ser um museu aberto à diversidade de representações? Ademais, não havendo representação de maneira plena, como é possível pleitear e implementar políticas de autorrepresentação?

Neste sentido, e reconhecendo a implicação de um afastamento da autogestão utópica de Errandonea, compreende-se O Rio do Samba e a atuação do próprio MAR dentro de um espectro que tende seu marcador para a presença da dominação, muito mais do que para uma ausência completa desta. E posicionando esta análise diante das possibilidades apresentadas por Cuenca-Amigo e Incharruaga (2018), reitera-se que os públicos são deliberadamente colocados no processo de recepção, unicamente, onde não exercem nenhum tipo de controle, muito menos expressam-se criativamente. Tais ausências observadas quando associadas aos conceitos centrais desta pesquisa,

delatam largos abismos nos caminhos que potencialmente poderiam ligar públicos e Museu.

Ao considerar, e retomar mais uma vez, o conceito de fato museal, Waldisa Rússio Guarnieri traz em perspectiva a atuação do Homem e do Objeto, em relação, no cenário-Museu. Em O Rio do Samba, a relação é propiciada unicamente através da iconografia, em um âmbito privado da criação de afeto individual. Ainda que seja uma expressão de representação legítima, esta se circunscreve na seara do indivíduo, afastando-se de uma presença comunitária, da sociedade ao qual o museu serve e, sobretudo, mais uma vez, faz com que se distancie da ideia de autorrepresentação, tão latente em seu discurso institucional.

A região de implantação e ação do MAR foi negligenciada nesta produção expositiva, impedindo que os sujeitos da área em voga fossem parte compositora desta narrativa. Há ainda o agravante de o trabalho desempenhado pela Escola do Olhar não ter sido considerado como uma ferramenta ou um mecanismo de aproximação e participação para/com esta comunidade. Assim, a relação – o fato museal – pode ter ocorrido. Mas mais certo que isto, é a potencialidade de relacionamento, ressonância e aderência à narrativa que foi cerceada, desestimulada e até mesmo perdida através da presença constante da **ausência** destes públicos em incidência direta de poder, decisão, participação.

É importante pontuar aqui a presença de Nei Lopes para além do conflito sobre ser-curador ou ser-consultor. Fica destacada que esta presença é tida, sobretudo, como um ser-recurso de legitimação que o Museu de Arte do Rio buscou. Seria possível considerar esta presença como um mecanismo para afastar a controvérsia? Se a resposta é positiva, reitera mais uma ação de inflexão que afasta de uma 3ª CI, onde em sua proposição, o museu se apresentaria como um lugar que acolhe o questionamento e o conflito para debatê-lo.

Para retomar a observação sobre relação, é através dela também que é possível incidir na musealidade, na atribuição ou modificação dos valores que transmutam o status de objeto de mundo para objeto de museu. É, potencialmente, uma maneira de subverter um modelo de museu, mas sobretudo um sistema de arte que se retroalimenta, que se legitima e se consagra através de um pequeno círculo: um círculo vicioso. Uma interpretação da especificidade que os objetos de arte carregam em sua natureza, aliada aos métodos de aquisição e musealização reiteram este círculo. Uma mudança de paradigma seria, também em potência, uma oportunidade de se deslocar de um círculo vicioso para um ciclo virtuoso.

E quando fala-se de um “círculo vicioso”, observado os meios utilizados pelo MAR, assuntamos sobre a metodologia e abertura de processos que envolvem musealização, musealidade e as musealia. Este círculo, onde não se conhece seu início ou seu final, entende a musealidade como causa e efeito da musealização, em paralelo que compreende a musealização também como causa e efeito de musealidade. Estes processos, fechados em si, cooptam poucos e seletos sujeitos para comporem uma cadeia museológica – e o uso deste termo não é ingênuo. Retomando e interpretando a política de aquisição do Museu de Arte do Rio debatida no Capítulo 1, é nítida a presença desta cadeia, formando um círculo vicioso, que justamente por não reconhecer suas lacunas ou por entender que é uma metodologia funcional, não se abre a procedimentos que “quebrem” o próprio círculo.

E isto nos leva a refletir sobre a participação e a abertura do Museu de Arte do Rio para a que seus públicos atuem e intervenham diretamente naqueles objetos, e sobretudo os sentidos da arte e suas manifestações. Este fechamento ou abertura evidencia que a relação é desperdiçada, a musealidade não é atribuída – mas dada de maneira fixa – e, como consequência, a exposição enuncia-se como fim de um museu, não o meio.

É, portanto, que reassumindo que a exposição é a “ponta do *iceberg* do processo de musealização” (CURY, 2005), evidencia-se que o círculo fecha-se em si e mais uma vez um pequeno e seletto grupo de pessoas tomam as decisões acerca do que é musealizado, mas também daquilo que é exposto, sob qual narrativa é colocado e sob que ótica específica deve ser lido.

Em um Mar onde os ventos-públicos não são capazes de incidir, a navegação é controlada por outras forças. Mas forma bons marinheiros?

3.3. Tempestades e Gaivotas

Diz o ditado popular que “mar calmo não faz bom marinheiro”. Aqui, ainda navegando por este Mar-simbólico, apresentamos o exercício de refletir a tempestade como artifício para aprimorar tanto as formas de navegar, quanto o uso dos instrumentos para, de alguma maneira, promover uma aproximação ao destino. A intempestividade do Mar serve como lição, ao mesmo tempo que vislumbrar o voo das gaivotas apresenta uma esperança: por mais errante que tenha sido a jornada, um sopro vindo da segurança do porto pode ser o que se necessita para seguir navegando.

Este exercício começa quando fala-se nos processos do Museu de Arte do Rio e é compreendido que, através deles, configura-se um círculo vicioso, estamos tratando principalmente pelo caráter verticalizado e sob uma linguagem de dominação em que

ocorrem – em uma cadeia – a musealização e a musealidade dos objetos de arte (ou não) de suas coleções. Isto se dá, prioritariamente, pelo fechamento à participação e incidência dos públicos nas tomadas de decisões que envolvem a própria metodologia do museu.

Nesta clausura processual, metodológica e programática, desperdiça-se a possibilidade e a potência de reverter este círculo vicioso em um ciclo virtuoso. E para compreender tal movimento, retomamos aqui a ideia de Democracia Cultural, apresentada no Capítulo 2, a partir de seus dois vetores principais: o empoderamento e a participação.

O empoderamento dos públicos, se adotado como uma metodologia, e também como ressonância, do Museu de Arte do Rio, abriria o campo para o protagonismo das culturas não-hegemônicas, inclusive como maneira de combater dominações que são reiteradas pelo discurso “dado”, apaziguado e esvaziado de disputas e tensões. Esta também seria uma rota para o reconhecimento da ausência de representação e autorrepresentação como um fator externo ao público, mas muito mais ligado uma introjeção desta ideia pelo próprio museu.

É importante pontuar aqui, recorrendo mais uma vez à língua portuguesa e suas belezas, que o antônimo de popular não é o erudito, mas o impopular. O que ocorre neste cenário é que estas culturas hegemônicas promovem um epistemicídio das culturas que não são elitizadas, feitas pela elite e para a elite. Nesta marcha, são negadas tanto a sua potência como cultura *per se*, quanto a possibilidade de reconhecimento de erudição para fora de um conjunto de tradições sociais, políticas, econômicas, acadêmicas – instâncias e sistemas que são legitimadoras do que é ou deixa de ser “cultura”.

E é neste horizonte que a participação se apresenta, não apenas como um vetor para a Democracia Cultural, mas como um recurso e uma ferramenta de mudança do *status quo* que fomenta este epistemicídio.

A participação, em sentido lato, está para muito além da simples presença, como é considerado na documentação do MAR. Participar é tomar parte, atuar no interior de um sistema, pautar valores e incidir na tomada de decisão. No entanto, em um lugar de silenciamento de disputas, a participação não pode ocorrer em sua plenitude, considerando a leitura feita através das relações entre Errandonea e Cuenca-Amigo e Incharruaga.

Errandonea	Cuenca-Amigo e Incharruaga
------------	----------------------------

Com este panorama em vista, é fundamental retomar o conceito proposto nesta pesquisa: a participação museal.

Quando propomos que: a participação museal é a presença, co-laboração e co-criação dos e com os públicos, envolvendo também todas as instâncias e setores do museu, como forma de produzir, legitimar e multiplicar as culturas e suas representações; compreendendo tal amplitude no poder decisório sobre as narrativas e sobre as ações que incidem sobre as sociedades; acolhendo vozes e disputas como forma de escuta e potencialização de manifestações diversas; e por fim, agindo em prol de construções democráticas no seio do museu; é possível colocar tanto O Rio do Samba, quanto o próprio Museu de Arte do Rio em escrutínio.

Sobre a presença, a co-laboração e a co-criação dos e com os públicos, não verificou-se em O Rio do Samba, alastrando-se para o Museu como um todo em suas poucas ações neste sentido (como sinalizado no subitem 3.1), refletidas ainda na rara documentação sobre estas ocorrências. Ainda, este posicionamento é reiterado pela negativa do museu em ADU.

Quando falamos em envolver todas as instâncias e setores do museu, também se verificam fissuras, havendo desencontro entre diretoria e curadoria, como apontado por Diniz. Nesta disputa, o poder hierárquico do museu se fez valer, sobrepondo-se negativamente às propostas de participação e promovendo segmentação interna entre os núcleos.

Chega-se ao trecho que trata de compreender a amplitude da produção, legitimação e multiplicação das culturas e suas representações no poder decisório. É evidente, até aqui, que as instâncias de tomada de decisão não são disponibilizadas aos públicos, mantendo tal poder nas mãos da diretoria ou da Gerência de Conteúdo, que sinaliza entre si conflitos não debatidos, mas disciplinados. Ora, se internamente o Museu de Arte do Rio não solve ou alterca suas disputas, o fechamento para uma metodologia participativa de acolhimento do diverso e do discordante, se torna consequência.

Todavia, mais restrita ainda fica a possibilidade dos públicos e comunidades interferirem nas narrativas e ações que incidem sobre e para si mesmas, refletindo uma exclusão, justamente, da área que justifica o Museu e o próprio Projeto Porto Maravilha, escancarado pelas ausências em O Rio do Samba, onde – e mais uma vez – se rejeita o acolhimento das vozes e das disputas como forma de potencialização da diversidade de manifestações: em O Rio do Samba, o caso mais latente é o de Tia Lúcia e a batalha travada por CD e MC para a inclusão das obras na exposição.

Tia Lúcia foi um assunto de muita disputa na exposição. ES não achava que ela tinha que ter essa representatividade toda, ele não gosta da obra dela. Então assim, mas entrou, né?! Foi. Mas foi bastante conflituoso, assim. [...] É fácil olhar para uma tia baiana do Ferrez e “nossa!” e tal. Difícil é reconhecer quem são as tias baianas do agora, do presente. É uma questão de coetaneidade. [...] O alocronismo, ele ajuda a gente, porque tudo funciona pela chave da estetização. Então você vê uma pessoa em preto e branco, que você não ouve a voz dela, que você não troca com ela, que você não sabe o que ela pensa, você não sabe nem o nome dela, você não sabe o que ela gosta de comer, você não sabe o cheiro que ela tem, você não sabe se ela te aperta, se te abraça, quer ou não apertar a tua mão quando ela te vê, você não sabe se ela gosta de você. Então assim, a estetização que acaba com tudo isso torna tudo mais fácil, sabe?! E aí quando você chega na convivência do sujeito, que é uma convivência também conflituosa, e Tia Lúcia é essa pessoa incrível que quando não gosta de uma coisa, chega e fala... então ela é uma crítica do museu. Ela é assim... ela foi a pessoa que mais participou e que mais criticou o MAR. Então assim, ela é uma pessoa incrivelmente preta da sua dimensão, de sua dimensão de sujeito, assim, sabe?! Que exerce seu lugar de sujeito, assim, por ela e por mais mil (risos). [...] Então eu acho que sentido e valor se atribui. É inventado. Se você está se negando a atribuir, você tem que se fazer a pergunta: será que aquilo realmente não tem um valor digno de ser atribuído ou sou eu que estou me negando a atribuir esse valor? Entendeu?! Porque eu acho que no caso de Tia Lúcia era uma negação da atribuição de valor. “ah, isso aqui não...”, “eu acho que isso aqui não vale muito...”, eu acho que isso é uma negação do direito que qualquer coisa tem a ter valor e sentido atribuído. A qualquer coisa. Se você vai achar que o Heitor [dos Prazeres] é melhor, ok. Agora dizer que Tia Lúcia não tem **direito** de estar ao lado de Heitor, aí pra mim isso é racismo.

Neste ínterim, e finalizando, cerceia as construções democráticas, atuando muito mais em prol da democratização do acesso, do que de fato em uma construção democrática da narrativa, que vai para além da ideia de Outro e traz para seu centro o Nós ou o Todos. É, mesmo que involuntariamente, um ato de epistemicídio que deslegitima e desqualifica determinadas manifestações culturais e/ou produções artísticas que atuam para além da fina linha que definem os cânones hegemônicos.

Todavia, o caso de Tia Lúcia nos leva, dentro dos parâmetros desenhados a partir do entrecruzamento de Errandonea e Cuenca-Amigo e Incharruaga, a uma participação com controle curatorial, afastando-se de maneira sutil de uma dominação completa onde não há nem mesmo esta possibilidade.

Portanto, é consistente afirmar que a proposição conceitual de uma participação museal não se aplica aos processos de construção, desenvolvimento e produção de O Rio do Samba, e tampouco faz parte de uma metodologia ou programa de ação do Museu de Arte do Rio.

Tal ideia toma robustez quando retoma-se este último trecho transcrito da fala de Clarissa Diniz, com destaque para a questão da atribuição de valores.

Como dito anteriormente, o círculo vicioso fecha em si a possibilidade de uma externalidade influir ou influenciar na atribuição de valores – de musealidade – ou mesmo na determinação e empenho daquilo que foi ou será musealizado. A potência de um ciclo virtuoso, onde a participação atua diretamente nesta atribuição de musealidade ou na seleção/escolha para a musealização, é desperdiçada a partir do momento que a participação é subtraída da equação, e retoma a forma de um círculo.

Assim como afirmado no Capítulo 2, a participação pode ser efeito e causa de musealidade, uma vez que as interferências advindas dos movimentos de participar, influenciam nos sentidos, valores e narrativas atribuídas àqueles objetos, artísticos ou não. As relações desenvolvidas através do ato participativo tomam magnitude e legitimação que sustentam e fortalecem a própria prática da participação.

Neste mesmo fluxo, em um cenário de participação, os métodos, parâmetros e instâncias provocadoras de musealização são mobilizados por novos ou diferentes complexos de significado e de significância, caminhando para além dos sistemas hegemônicos e potencialmente epistemicidas. Portanto, a participação é, também, causa e efeito de uma musealização calcada na aderência das diversidades – e não em sua apropriação – sendo reflexo da incidência de movimentos de autorrepresentação, que avigora ressonâncias, e pode ampliar e tonificar a própria participação.

É desta maneira que estabelece-se o salto entre círculo vicioso e ciclo virtuoso, onde a participação é elementar para que se desloque da ideia de “cadeia museológica” para um processual contínuo que prioriza e coloca em seu centro as mediações junto aos públicos e as comunidades. Isto significa ir adiante da ideia de desenvolvimento de públicos, mas da aceitação da autorrepresentação como fator indubitável do fator e da dimensão social dos museus.

Tal discussão toma contornos distantes e opacos no MAR quando considerados sob uma 2ª Cultura Institucional apresentada por Padró (2003), uma vez que o comprometimento está muito mais baseado no modelo de gestão e nos resultados apresentados do que na centralização da sociedade como atributo maior. Esta estrutura institucional, assim como a CI que se aplica em equipamentos culturais regidos por este modelo, estão diretamente ligados tanto ao léxico, quanto ao comportamento esperados de uma prioridade neoliberal, ligados a um capitalismo tardio onde os números (apresentados, analisados e encorajados por um pequeno grupo de interesses) são capazes de falar mais do que a própria sociedade apresenta como demanda.

As políticas culturais, sejam elas públicas ou da esfera privada, regidas por esta ordem, acabam voltando-se muito mais à uma democratização da cultura, podendo ser

alcançadas como políticas de acesso. Os números de ingressos emitidos, visitantes, espectadores, audiências e plateias se coloca em primeira vista, explanando determinado comprometimento com que a sociedade “engaje” o museu, adentrando seu espaço e apropriando-se dele de maneira disciplinada. Este entendimento vai ao encontro daquilo que Bourdieu e Darbel trazem em *O Amor pela Arte* quando compreendem a insuficiência das políticas propostas pelo Ministério de Assuntos Culturais francês, ainda na década de 1960, diante dos abismos simbólicos existentes na compreensão do puro acesso.

Diferentemente, a Democracia Cultural pode ser entendida para além do que viemos discutindo ao longo destas páginas, seja como paradigma, seja como horizonte utópico. A Democracia Cultural está associada, sim, a **políticas de participação** através da abertura dos sistemas para uma interferência direta nos meios que produzem, divulgam, difundem e, sobretudo, legitimam as culturas como tal.

Sob esta ótica, a Democracia Cultural ainda se mantém em um horizonte utópico, mas o próprio fato de a discussão e a disputa existirem, já aproxima a utopia à uma realidade futura, demonstrando que a alteração dos sistemas é possível e que depende muito mais da vontade de mudança, do que de mecanismos prontos para fazê-lo.

O Museu de Arte do Rio, mesmo com questões importantes a serem percebidas e autocríticas, desempenhou em *O Rio do Samba*, uma trajetória de disputas que deve ser reconhecida como um caminhar a este horizonte. Como dito no Capítulo 2, e parafraseando Eduardo Galeano, “a utopia serve para nos fazer caminhar”. Mesmo não cumprindo ou executando de fato uma Democracia Cultural, a preocupação de alguns curadores sobre o espaço ocupado por Nei Lopes e Tia Lúcia, por exemplo, escancaram que para a produção desta exposição, a autorrepresentação era um vetor significativo para sulevar uma mudança de percepção e ação do próprio Museu e “fazê-lo caminhar” a um rumo diferente.

É nesta seara que encontramos o mito das gaivotas. Quando em navegações turbulentas, e após tempestades, o vislumbrar das gaivotas no céu significa um bom presságio. Estas aves voam sempre próximas à terra firme e sua aparição nos ares significa a aproximação à um lugar de possível segurança após as intempéries do mar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerações Finais

Diante de tudo o que viemos narrando, descobrindo, aprendendo e articulando nestas páginas, a construção de uma crítica se decorreu de maneira fluida. Observando o Museu de Arte do Rio através da exposição O Rio do Samba: resistência e reinvenção e colocando-o em escrutínio diante de um arcabouço teórico alimentado rizomaticamente por diversos campos – mas ainda mantendo a Museologia como centro referencial – foi possível observar alguns pontos interessantes que serão apresentados agora.

Primeiramente, e seguindo o fio lançado no subitem 3.3 do Capítulo anterior, é necessário reconhecer que o MAR detém o mérito de se propor a experimentar e se deslocar de uma 1ª CI ou da reprodução de modelos de museus fechados em si. Tais modelos herméticos são amplamente difundidos e executados por museus de arte, cercando e encapsulando ainda mais a Arte e suas manifestações a sistemas restritos e verticalizados.

No entanto, sob esta percepção, é importante sinalizar dois vieses significativos: o modelo de gestão, colocado como “inovador” no momento da implantação do Museu e sua linguagem.

Calcado em uma 2ª CI, o Museu de Arte do Rio segue reiterando muito mais a ideia de políticas de acesso do que de políticas de participação. A gestão, junto com suas metas e indicadores contratuais, acaba colocando os números de públicos alcançados à frente, enquanto relega a um segundo plano a qualidade, intensidade ou profundidade destas “interações” museu-públicos.

Esta questão toma nitidez quando colocado o foco em O Rio do Samba, onde tal ocorrência pode ser verificada tanto nos documentos publicizados e utilizados como fontes de informação para esta pesquisa, quanto na própria linguagem e produção da exposição.

Quando esta pesquisa foi iniciada, e ainda na superfície do objeto de estudo, O Rio do Samba apresentava sua potencialidade para os caminhos das participações dos públicos, considerando a temática, a região do museu, o contexto histórico e geográfico, além do próprio título, que trazia a resistência e a reinvenção como mote.

Tal como apresentado no Capítulo 1, a história da zona portuária – bem como o próprio porto –, a implantação do museu naquele espaço e no seio do Projeto Porto Maravilha e, por fim, a escolha do tema, faziam crer em um entrelace entre as

oportunidades de presenças e a vivência cotidiana do território como forças para que a participação se desenvolvesse. No entanto, ao analisar a exposição “com olhos de ver”, já foi possível compreender alguns caminhos tortuosos e que, posteriormente, foram escancarados pelas falas de Clarissa Diniz.

A descrição da exposição nos serve, portanto, tanto para conhecer a abordagem dada ao tema, quanto para identificar os recursos narrativos utilizados e disputados.

Mesmo que expograficamente seja uma exposição ainda muito enraizada no fazer iconográfico, tradicional do MAR, e ligado à estetização como mecanismo de deleite visual que convida ao **acesso** – típico e uma 2ª CI –, a inserção das disputas por presenças não hegemônicas demonstra que milhas foram navegadas adiante e que as negligências com a comunidade onde o Museu está inserido passam mais por questões políticas internas do que de fato metodológicas.

Desde este momento fica explícita uma disputa interna à instituição, o que reflete o conhecimento do MAR acerca da potência participação, ao mesmo tempo que faz-se a escolha de manter a produção em parâmetros não participativos.

As presenças de Tia Lúcia e Nei Lopes, mais do que ligadas a uma participação, são fundamentais para um processo que busca legitimação por pares externos ao museu: pessoas ligadas ao samba, moradores da região, academia, poder público, entre tantos. Tal legitimação buscada, e de certa forma atingida, apazigua conflitos e perguntas externos que poderiam questionar o MAR e, no limite, o PPM e o poder público municipal, que se materializa no próprio Museu.

É importante destacar que as disputas e conflitos fazem parte dos processos democráticos de uma construção de museu participativo e aberto, e o acolhimento das multiplicidades e discordâncias integram um fazer do paradigma da Democracia Cultural. No entanto, o MAR, através de O Rio do Samba, se mantém conectado a uma democratização da cultura, voltado ao acesso e à uma “relação bancária” (FREIRE, 2019) sobre a história do Outro.

Estas duas ideias foram apresentadas no Capítulo 2, como ponto de chegada da articulação de conceitos da Teoria da Museologia, entendidos e escolhidos como centrais para a construção do que seria a proposta de um conceito para a participação museal. Nesta etapa foram captadas acepções que colaboraram para um constructo que teria o Museu de Arte do Rio e a exposição O Rio do Samba como um estudo de realidade empírica, onde se verificaria a aplicação – ou não – da proposta conceitual.

Nestas páginas já verificamos que a participação museal não pôde ser observada no âmbito desta exposição ou mesmo do museu naquele momento em

específico, mas que oferece suporte para estudos e análises futuras, justamente por basear-se em vetores indissociáveis como a Museologia, a política e a sociedade. Obviamente, é uma proposição que carece de aprimoramentos e melhorias, mas tem a potência de fazer circular um princípio diferente e para além dos processos já sedimentados, oportunizando novas miradas e novas práticas.

Por fim, na terceira parte desta dissertação, confrontou-se as informações e dados levantados, junto à narrativa de Clarissa Diniz, que colocou de veias abertas as contrariedades e atribulações de O Rio do Samba e do Museu de Arte do Rio. O maior desafio da pesquisa foi, precisamente, o próprio objeto de estudo: a falta de respostas, materiais, abertura e registros públicos de uma memória institucional. Estas ausências significaram que a não-informação foi uma informação basilar.

Diversas rotas poderiam ter sido traçadas a partir desta não-informação. No entanto, optou-se por esta, justamente, porque no limite, extrapola a ideia da barreira que se combate com as palavras aqui depositadas. Ainda, nos pareceu que o “transpirar” precisava sobrepor o “inspirar”, como comprometimento com a veracidade da pesquisa e, sobretudo, com a oportunidade de em algum momento ser questionada e revista por outros pesquisadores e pela própria instituição. O desafio do fechamento foi o maior combustível para explorar, cada vez mais a fundo, aquilo que não foi mostrado.

Neste sentido e com a coleta de dados autônoma, verificou-se, mais uma vez, o comprometimento do MAR com as metas contratuais, expondo sua rigidez quanto aos parâmetros e certa “pretensão” em sua visão, missão e valores, utilizados aqui como ponto de partida daquilo que o Museu se apresenta e como realmente o é.

O Rio do Samba foi, indubitavelmente, uma exposição marcante e isto pode ser observado pela mobilização gerada na época em que esteve em cartaz, contando com mais de 200 mil visitantes. Porém, para nós que estamos juntos na jornada destas páginas, fica marcada também por toda a potencialidade relacional, de apropriação e autorrepresentação que foi desperdiçada com a não-participação dos públicos e comunidades em seus processos.

A Escola do Olhar desempenhou papel importante na construção do relacionamento do museu com o território – que é incansavelmente chamado de “entorno” nos documentos, e reflete o posicionamento que o MAR assume em O Rio do Samba: o museu como o centro e a comunidade como um ente que margeia suas ações. É importante retomar mais uma vez a ideia de democratização da cultura, uma vez que

a gratuidade para aqueles vizinhos cadastrados no Programa Vizinhos do MAR não é suficiente para a apropriação do museu, tampouco para interferir nele.

Este é um reflexo ampliado daquilo que se pode observar, salvo os casos citados no subitem 3.1, quanto a reprodução de um modelo de museu que se encerra em si e segue retroalimentando um círculo vicioso de não-interferência em seus procedimentos.

Um caso fora da curva foi, precisamente, a musealização dos objetos artísticos de Tia Lúcia. Após seu falecimento e a mobilização para a exposição em sua homenagem feita na Biblioteca do MAR, em 2019 sessenta e uma obras foram musealizadas e incorporadas à Coleção MAR. Este exemplo vem a demonstrar a possibilidade de uma abertura às mudanças e internalização de procedimentos para um ciclo virtuoso.

Mais do que entregar respostas, esta dissertação traz como resultado mais mil rotas a serem exploradas. Não pretendemos esgotar o tema, tampouco acreditamos que este seja o porto final. Dentro deste mesmo escopo estudado, valendo-se das mesmas informações, levantamentos e documentos, há ainda uma infinidade de abordagens e questões que podem ser estudadas e Mares para serem desbravados. Esta foi apenas uma perspectiva da imensidão e da potência que existe nestas águas.

Toda esta navegação, mesmo tendo tempestades e intempéries, e não conseguindo alcançar um horizonte utópico da Democracia Cultural, nos fez mover e sair da inércia de interpretações e fazeres dados e sacramentados. Nos fez ver e avistar a possibilidade de que a utopia pode ser real, que as proposições são possíveis. Questionamos: o horizonte desta navegação será atingido um dia?

Para que isto aconteça, a rota deste Mar precisa ser recalculada e re-imaginada, para um Sul de participação real. A co-laboração e a co-criação, visando a autorrepresentação, são caminhos, mas que precisam ser abertos pelos mesmos sujeitos que hoje tomam decisões verticalizadas. A Utopia serve para nos fazer mover e a crítica aqui construída, pode ser um farol.

POST SCRIPTUM
A MENSAGEM NA GARRAFA

Post Scriptum – A Mensagem na Garrafa

O Museu de Arte do Rio, entendido desde a sua elaboração como uma das âncoras do Projeto Porto Maravilha, foi assim tratado desde a sua abertura pela gestão do prefeito Eduardo Paes (2009-2016). No entanto, em 2016, o Bispo licenciado da Igreja Universal do Reino de Deus, Marcelo Crivella, foi eleito para a Prefeitura e, na sequência iniciou-se um período de conflitos políticos em relação ao museu.

A primeira destas tensões colocadas publicamente foi, ainda em outubro do primeiro ano da nova gestão municipal (2017), a oposição ao MAR receber a exposição “Queermuseu – cartografias da diferença na arte brasileira”. Especificamente, esta foi uma exposição prenhe de polêmicas, uma vez que seu desenho original se destinava ao Santader Cultural de Porto Alegre, tendo sido inaugurada em 15 de agosto de 2017, e encerrada pela instituição antes do tempo de permanência inicial. O equipamento acabou cedendo às acusações de zoofilia, pedofilia e vilipêndio religioso, em uma mobilização baseada na “moral e bons costumes” e liderada pelo Movimento Brasil Livre (MBL), cuja atuação conservadora e de flerte com uma extrema-direita em ascensão, vinha ocorrendo desde os protestos de 2013.

Uma vez fechada, a Queermuseu foi território em disputa, tanto por uma fala do conservadorismo, quanto pelo debate relacionado à censura das artes, da liberdade de expressão e do fazer artístico, garantidos na Constituição Federal de 1988, e que vinha sofrendo ataques naquele ano, como na exposição “35º Panorama de Arte Brasileira: Brasil por multiplicação”. Realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, o artista Wagner Schwartz apresentou *La Bête*, uma performance onde ele manipulava uma réplica de um “Bicho”, de Lygia Clark, e na sequência se posicionava nu e vulnerável para que o público fizesse o mesmo, compreendendo o próprio corpo artístico como matéria e suporte de/para a arte. Nesta ocasião, o MBL também interferiu acusando artista, exposição e museu de diversos crimes, dentre eles, pedofilia³⁰.

Este episódio viralizou nas redes sociais através de um vídeo onde a artista Elisabeth Finger e sua filha, menor de idade, são filmadas tocando o pé de Schwartz na performance. Este também foi o estopim para uma ampla mobilização conservadora, nas esferas civil, militar e política, que atingiu múltiplas ações artísticas, a exemplo da

³⁰ A pedofilia em si não configura crime, pois trata-se de um quadro de psicopatologia. No entanto, de acordo com o Código Penal e o Estatuto da Criança e do Adolescente, são crimes atos que passam pela violência sexual contra vulneráveis, prostituição de vulneráveis, corrupção de menores e o aliciamento, bem como a produção, armazenagem e divulgação de materiais cujo conteúdo seja de menores em situação de sexo explícito ou pornográfico (LOBO, 2017).

performance DNA de DAN de Maikon K, no Sesc de Brasília, que culminou com uma violenta ação da PM destruindo o material cenográfico da performance, algemando e conduzindo o artista detido por “ato obsceno”; além da própria Queermuseu.

Diante de tantos conflitos e desdobramentos na seara política, artística e dos próprios direitos fundamentais, o Museu de Arte do Rio expressou sua abertura para receber tal exposição, inclusive como espaço para este debate público. Porém, logo na sequência, o prefeito Marcelo Crivella usou de suas redes sociais como plataforma para dizer em vídeo que a Queermuseu seria exibida “só se for no fundo do mar”, ao passo que, cercado por cinco apoiadores, os questionava se queriam uma “exposição de zoofilia e pedofilia”.

Como o MAR é um órgão da administração direta da municipalidade, a gestão do museu se viu forçada a recuar no convite, afirmando que acataria

a ordem da Prefeitura do Rio de Janeiro de não realizar a exposição “Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira”. Entretanto, o MAR acredita que os museus são espaços fundamentais para a diversidade. Eles nos ajudam a conhecer diferentes ideias de mundo e a entender outros pontos de vista. Neles, o presente acontece e o futuro se constrói. A pluralidade, a amplitude e a continuidade das discussões do presente são a garantia do futuro de uma sociedade democrática (MUSEU DE ARTE DO RIO, 4 DE OUTUBRO DE 2017, VIA FACEBOOK).

Foi também em 2017, no dia 24 de abril, que um novo contrato de gestão foi firmado entre o Município do Rio de Janeiro, através da Secretaria Municipal de Cultura (na figura da Secretária de Cultura Nilcemar Nogueira) e o Instituto Odeon, garantido a continuidade dos trabalhos desenvolvidos pela OS, iniciados no contrato de 2012.

Em cálculo, houve uma redução de quase 11 milhões de reais nos repasses municipais ao museu firmados em contrato de gestão, o que significa aproximadamente 26% a menos no orçamento do MAR advindo da verba pública do município. Junto a isso, constantes notícias no atraso dos pagamentos das parcelas, levou a uma crise institucional que culminou, em 2019, com a ameaça de fechamento do Museu de Arte do Rio. Em novembro desse ano, todos os funcionários foram colocados em aviso prévio, provocando uma mobilização social em torno da permanência do equipamento cultural. Um abraço simbólico ao museu foi convocado pela sociedade, e graças a essa movimentação e mobilização social amplamente veiculada na imprensa, a parcela em atraso foi paga e o museu continuado.

Nos termos aditivos ao Contrato de Gestão de 2017, vê-se a prorrogação da gestão operada pelo Instituto Odeon até dezembro de 2020, quando, de fato, a OS

anuncia o encerramento de suas atividades no Museu. A partir de janeiro de 2021 o MAR passou a ser gerido pela Organização dos Estados Ibero-americanos para a Educação, a Ciência e a Cultura (OEI).

Internamente, e ainda sob gestão do Instituto Odeon, o Museu de Arte do Rio seguiu sua atuação, porém com algumas fissuras como acompanhado por esta pesquisadora.

Em setembro de 2019, o Museu recebeu um aporte, através de patrocínio, do Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), para aplicação de recursos não-reembolsáveis. Apontado como um “projeto de fortalecimento do MAR” (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2021), dentre as ações a serem desenvolvidas com tais recursos, no valor de quase dois milhões e meio (R\$ 2.498.267,50), feito em dois subcréditos, foram listados:

(i) implantação dos sistemas *NPS*, *HotSpot* e de controle de acesso ao MAR; (ii) reestruturação do Programa MAR de Amigos; (iii) reformulação do *website* do MAR e ativação de redes sociais; (iv) implementação do projeto *Pilotis*; (v) implementação da primeira fase dos programas de parceria e cooperação internacional e plataformas digitais para gestão de seu acervo; (vi) reestruturação da Biblioteca do MAR; e (vii) realização de pintura da cobertura [...] (i) elaboração de projeto piloto para gameficação de uma exposição; (ii) execução da segunda fase dos programas de parceria e cooperação internacional e plataformas digitais para gestão de seu acervo; (iii) desenvolvimento da área de acessibilidade e inclusão; (iv) desenvolvimento da área de tecnologia, laboratório, residências artísticas e interatividade; (v) realização de inventário bibliográfico e documental; (vi) execução de projeto piloto de formação e capacitação de aprendizes; e (vii) adequação da infraestrutura do MAR para melhoria de sua eficiência energética, [...]. (CONTRATO DE APLICAÇÃO DE RECURSOS NÃO REEMBOLSAVEIS BNDES, 2019).

Dentre esta ações, destacamos a migração do sistema de dados museológico do Pergamum, plataforma de catalogação bibliográfica adaptada à coleção do museu, para o In Patrimonium, sistema dedicado à gestão de patrimônio cultural, compreendendo mais de quatrocentos campos para a catalogação e especificação da musealia.

É destaque também a reestruturação da Biblioteca, configurando agora um espaço multiuso, que além de abrigar a coleção bibliográfica e documental, possui sala de leitura, área para pesquisas e um novo ambiente expositivo, o Espaço Orelha (nome que referencia as “orelhas” de livros, que em pequenos espaços convidam a mergulhar em uma leitura), destinado a receber novos artistas sob variadas linguagens.

Ainda, a implantação do sistema *NPS* para pesquisas de satisfação dos públicos e, o mais importante para esta parte do escrito: a reformulação do site da instituição.

Tal processo aconteceu no dia 9 de setembro de 2019, de acordo com dados do InternetArchive, data da última “captura” feita pela plataforma. Até esta data, era possível encontrar no endereço www.museudeartedorio.org.br alguns documentos que não estão mais disponíveis no atual layout, como por exemplo o Plano Estratégico do MAR, equivalente ao Plano Museológico, assim como dados de eventos, programação, atividades, dentre outros, sendo preservados os documentos de gestão na aba “Transparência”, as exposições e seus textos de apresentação e os eventos MAR de Música. Portanto, ao acessar o link hoje, encontraremos, prioritariamente, informações referentes ao período pós-reformulação.

Outra mudança absolutamente significativa foi sobre a Missão, Visão e Valores do Museu. Nesta “reforma” virtual, os parâmetros com os quais viemos trabalhando neste escrito foram retirados e passou a vigorar, ao menos virtualmente, a missão, visão e valores do próprio Instituto Odeon, presente até hoje, mesmo já sob gestão da OEI.

Esta alteração é sintomática e expressiva de uma confusão do que é a gestão e do que é museu, que confundindo e diluindo suas bordas, demonstra questões complicadoras entre o que são políticas internas institucionais e o que são políticas de gestão. Isso em muito se assemelha, guardadas as proporções, com a problemática envolvida nas Políticas Públicas para a Cultura serem, em amplo espectro, políticas de governo e não políticas de Estado.

Para além, depois do recorte temporal utilizado para esta pesquisa, não foi identificada nenhuma ação ou exposição em uma esfera participativa, como narrado no item 3.1. No entanto, é imprescindível considerar que o Museu vem desempenhando esforços em manter sua programação, considerando os contextos políticos e econômicos vigentes, bem como o cenário de pandemia global de Sars-Cov-19, que obrigou seu fechamento ao público pelo período de aproximadamente oito meses, bem como um funcionamento de atendimento ao público em escala reduzida.

Após o encerramento de *O Rio do Samba: resistência e reinvenção*, foram inauguradas mais três exposições de maior permanência, *O Rio dos Navegantes* (2019), *Casa Carioca* (2020) e *Crônicas Cariocas* (2021), mais de oito exposições ocupando os demais andares do Pavilhão Expositivo e o Espaço Orelha da Biblioteca, além de uma exposição imersiva.

A exposição *Crônicas Cariocas*, tendo como curador convidado Luiz Antônio Simas, (co-autor de *Dicionário Social do Samba*, junto com Nei Lopes) foi aberta ainda sem uma metodologia participativa, reiterando que o MAR segue mantendo seu posicionamento fechado à interferências e diretamente ligado a uma 2ª CI.

Mesmo que as palavras depositadas aqui tenham um caráter não coetâneo, estas questões são, decerto, contemporâneas para o próprio Museu de Arte do Rio, assim como às políticas culturais da cidade, mas principalmente para a sociedade à qual o museu serve.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

- ADAMS, Telmo. Sulear (verbete). **Dicionário Paulo Freire**, p. 396-398, 2019.
- ALDEROQUI, Silvia. **Museus participativos e relacionais com a comunidade e seu território**. 2015. Pinacoteca Museu para Todos. Disponível em: <https://museu.pinacoteca.org.br/textos-educativos/textos-de-referencia/>. Acesso em: 16 set. 2020.
- ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. **Sobre o ofício do curador**, p. 43-58. Porto Alegre: Zouk, 2010.
- AMADO, Jorge. Os velhos marinheiros ou O capitão-de-longo-curso. Companhia das Letras, 2009. [eBook Kindle].
- ANTAS, Mário Nuno. Museologia arqueológica participativa: um novo método para o estudo da comunicação. **Revista de Arqueologia**, p. 255-265, 2013.
- ARAÚJO, Patrícia Vargas Lopes de. Os festejos de entrudo no século XIX. **Textos escolhidos de culturas e artes populares**. Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 41-55, nov. 2011.
- ARÚJO, Bruno Melo de. **Entre Objetos e Instituições**: trajetória e constituição dos conjuntos de objetos de C&T das engenharias em Pernambuco. 2019. 352 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- ATIENZA BOLAÑOS, María. Desorden, diseminación y dudas: el discurso expositivo del museo en las últimas décadas. **Revista Final**: Revista Final., vol. 12, n. 24, p. 12-21, 2006.
- BITGOOD, Stephen, et. al. A study of visitor circulation through five changing exhibitions. **Visitor Studies: Theory, research and practice**, vol. 4. Jacksonville, AL: Center for Social Design, p. 103-114, 1991.
- BITGOOD, Stephen. Designing Effective Exhibits: Criteria for Success, Exhibit Design Approaches, and Research Strategies. **VISITOR BEHAVIOR**, v. 9, n. 4, p. 4-15, 1994.
- BITGOOD, Stephen. **Social Design in Museums: The Psychology of Visitor Studies. Collected Essays**, 2011.
- BOTELHO, Isaura. **As dimensões da cultura e políticas públicas**, São Paulo em Perspectiva, 15(2), 73-83, 2001.
- BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte**: os museus de arte na Europa e seu público. Zouk, 2016.
- BRASIL. Instrução Normativa nº 2 de 23 de abril de 2019. Estabelece procedimentos para apresentação, recebimento, análise, homologação, execução, acompanhamento, prestação de contas e avaliação de resultados de projetos culturais financiados por meio do mecanismo de Incentivo Fiscal do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac). **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, 2019. Disponível em: <https://www.in.gov.br/web/dou/-/instrução-normativa-nº-2-de-23-de-abril-de-2019-84797797>. Acesso em: 15 mar. 2021.
- BRASIL. **Política Nacional de Museus**. Brasília: MinC, 2007.
- BRASIL. Presidência da República. Lei n. 12.527, de 18 de novembro de 2011. Regula o acesso a informações previsto no inciso XXXIII do art. 5º, no inciso II do § 3º do art. 37 e no § 2º do art. 216 da Constituição Federal. Disponível em:

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2011-2014/2011/lei/l12527.htm. Acesso em: 31 out. 2020.

BRULON, Bruno. Entendendo a musealização como conceito social: entre o dar e o guardar. **Museologia, musealização e coleções**: conexões para reflexão sobre o patrimônio, p. 38-54, 2016.

BRULON, Bruno. MAGALDI, Monique. B. Museu e Museologia: aportes teóricos na Contemporaneidade. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 9, n. 17, p. 12-18, 16 maio 2020.

BRULON, Bruno. Museus, Patrimônios e Experiência Criadora: ensaio sobre as bases da museologia experimental. **Museologia e Patrimônio**, vol. 1. Instituto Politécnico de Leiria – IPLeia, 2019.

BRULON, Bruno. Passagens da Museologia: a musealização como caminho. **Museologia e Patrimônio**, n. 2, v. 11, 2018.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri**: textos e contextos de uma trajetória profissional, vol. 1. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri**: textos e contextos de uma trajetória profissional, vol. 2. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010.

CALABRE, Lia. Política Cultural em tempos de democracia: a era Lula. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 58, p.137-156, 2014.

CARVALHO, A. Decifrando Conceitos em Museologia: Entrevista com Mário Caneva Moutinho. **Museologia & Interdisciplinaridade**, [S. l.], v. 4, n. 8, p. 252–269, 2015. DOI: 10.26512/museologia.v4i8.16922. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/16922>. Acesso em: 25 nov. 2021.

CARVALHO, Luciana Menezes de. Waldisa Rússio e Tereza Scheiner: dois caminhos, um único objetivo: discutir museu e museologia. **Revista Museologia e Patrimônio**, 2011, vol. 4, p. 147-158.

CASA CIVIL DA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. **Avaliação de políticas públicas: guia prático de análise ex ante**. Brasília: Ipea, 2018a.

CASA CIVIL DA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. **Avaliação de políticas públicas: guia prático de análise ex post**. Brasília: Ipea, 2018b.

CASTRO, Carmem Lúcia; GONTIJO, Cynthia; et. al. **Dicionário de Políticas Públicas**. Barbacena: EdUEMG, 2012.

CHAGAS, Mário De Souza. No museu com a turma do Charlie Brown. **Cadernos de Sociomuseologia**, vol. 2, no 2, 1994.

CHAGAS, Mário; GOUVEIA, Inês. Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). **CADERNOS DO CEOM**, Museologia Social, Chapecó, vol. 27, p. 9-22, 2014.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania cultural**: o direito à cultura. Fundação Perseu Abramo, 2006.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**: cultura e imaginário. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2014.

CORRÊA, Felipe. Poder e Participação. **PLURAL, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP**, São Paulo, v.19, n. 2, pp.113-128, 2012.

COSTA, Alex Franulovic da. **Porto Maravilha**: a evolução urbana da região portuária e os cinco primeiros anos da operação urbana consorciada. 2015. 91 f. Monografia (Especialização) - Curso de Especialização em Políticas Públicas e Gestão Governamental, Escola de Políticas Públicas e Gestão Governamental, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em:

http://www.portomaravilha.com.br/conteudo/estudos/artigo_evolucao_urbana_alexcosta.pdf. Acesso em: 12 set. 2020.

COSTI, Claudia. Organizações sociais como modelo para gestão de museus, orquestras e outras iniciativas culturais. **Administração em Diálogo**, São Paulo, n. 7, pp. 107-11, 2005.

COUTO, Juliana Bezerra; FERREIRA, Álvaro Henrique de Souza. **As remoções de favelas na cidade do Rio de Janeiro: a influência do discurso do risco**. [recurso eletrônico]. Dissertação de Mestrado. PUC RIO, 2017. Disponível em: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat06910a&AN=puc.222047&lang=pt-br&site=eds-live&scope=site>. Acesso em: 15 mar. 2021.

CRESPO, María del Mar Flórez. La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo: caso del museo de arte contemporáneo de Castilla y León, MUSAC. **De Arte. Revista de Historia del Arte**, n. 5, p. 231-243. 2015.

CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas do museu. Trad. de Fernando Santos. 2005.

CUENCA AMIGO, Macarena; ZABALA INCHAURRAGA, Zalao. Reflexiones sobre la participación como co-creación en el museo. **Her&Mus: Heritage and Museography**, n. 19, p. 122-135, 2018.

CUNHA FILHO, Humberto. **Teoria dos direitos culturais**: fundamentos e finalidades. Edições Sesc, 2018.

CUNHA, Newton. **Dicionário SESC**: a linguagem da cultura. Editora Perspectiva, 2003.

CURY, Marília Xavier. Análise de exposições antropológicas: subsídio para uma crítica. **XIII ENANCIB**, 2012.

CURY, Marília Xavier. **Exposicao, Concepcao, Montagem e Avaliacao**. Annablume, 2005.

CURY, Marília Xavier. Metamuseologia: Reflexividade sobre a tríade musealia, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 9, n. 17, p. 129-146, 17 maio 2020.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (ed.). **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013

DESVALLEES, André. **Vagues**: une anthologie de la nouvelle museologie. Paris: W M. N. E. S., 1992. Vol. 1.

DIANI, Marco. Participação (verbete). **Dicionário do pensamento social do século XX**. Zahar, p. 558-560, 1996.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. Conceitos e proposições presentes em Vagues, a antologia da Nova Museologia. **Ciências & Letras**: Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras, nº 31. Porto Alegre: Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras, p. 63-75, 2002.

DURIGUETTO, Maria Lúcia. A questão dos intelectuais em Gramsci. **Serviço Social & Sociedade**, n. 118, p. 265-293, 2014.

- ENNES, Elisa Guimarães. **Espaço construído**: o museu e suas exposições. 2008. 198 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- ERRANDONEA, Alfredo. **Sociología de la Dominación**. Montevideo/Buenos Aires: Nordan/Tupac, 1989.
- EXTRA. Cesar Maia e Fundação Guggenheim são condenados a pagar US\$ 2 milhões ao município, 11 de novembro de 2015. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/rio/cesar-maia-fundacao-guggenheim-sao-condenados-pagar-us-2-milhoes-ao-municipio-18023487.html>. Acesso em: 13 mar. 2021.
- EXTRA. Palacete Dom João VI, na Praça Mauá, teve grades, luminárias e até janelas furtadas, 27 de setembro de 2009. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/rio/palacete-dom-joao-vi-na-praca-maua-teve-grades-luminarias-ate-janelas-furtadas-189864.html>. Acesso em: 15 mar. 2021.
- FIGUEIREDO, Claudio. **O Porto e a Cidade**: o rio de janeiro entre 1565 e 1910. Rio de Janeiro: Casa das Palavras, 2005.
- FONSECA, Ana Carla. **Seminário Internacional Clusters Criativos**: reflexões e inspirações. São Paulo: Sesc, 2015. 216 p. Disponível em: <https://garimposolucoes.com.br/wp-content/uploads/2015/09/Creative-Clusters.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2021.
- FRANÇA, Adelina. **Democracia Cultural**: Políticas Culturais no Estado Contemporâneo, 2018. [E-book Kindle].
- FRANCO, Maria Ignez Mantovani. **Planejamento e Realização de Exposições**. Brasília, DF: Ibram, 2018.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança**: um reencontro com a pedagogia do oprimido. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 2019.
- FREIRE, Paulo. **Política e Educação**. Paz & Terra, 2020. [eBook Kindle].
- FUNDAÇÃO SERRALVES. **Desenvolvimento de um cluster de Indústrias Criativas na Região do Norte**: agenda regional das indústrias criativas. Porto, Portugal: Fundação Serralves, 2015.
- GALEANO, Eduardo H. **Las palabras andantes**. Siglo XXI, 1993.
- GOMES, Daniela Matera do Monte Lins; LIMA, Diana Farjalla Correia. Fraseologia Oiticiã desvenda o labirinto: categorias documentais de Hélio Oiticica aplicadas à sua produção artística. **Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação** – ENANCIB 2012, melhores trabalhos - GT 9 Museu, Patrimônio e Informação. ANCIB, v. 5, n. 1, 2012, p. 1-20. Disponível em: <http://200.20.0.78/repositorios/bitstream/handle/123456789/2121/FRASEOLOGIA%20OITICIANA.pdf?sequence=1>. Acesso em: 31 out. 2020.
- GONÇALVES, Guilherme Leite; COSTA, Sérgio. **Um porto no capitalismo global: Desvendando a acumulação entrelaçada no Rio de Janeiro**. Boitempo Editorial, 2020.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias**: o museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: Edusp, 2004.
- GORGAS, Monica; DE LA CERDA, Janette. A diferentes denominaciones, diferentes ideologías: pero siempre se trata de la gente. **ICOFOM Study Series 35**, 2006.

GREENBLAT, Stephen. Ressonance and wonder, In: KARP, Ivan; LAVINE, Steven L. (Ed). **Exhibiting cultures: the poetics and politics of museums display**. 1991.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Interdisciplinarity in museology. **Museological Working Papers – MuWoP**, n. 2, 1981, p. 56-57.

HELLER, Eva. **A Psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. São Paulo: Editora G. Gili, 311 p., 2012.

HOMERO. **Odisseia**. Nova Fronteira, 2015.

HONORATO, Cayo. Arte para o público: comédia ou tragédia da mediação. **Subjetividades, utopias e fabulações: Anais do 20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro; DE MELLO FRANCO, Francisco Manoel. **Pequeno dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Moderna, 2015.

IBRAM. **Museus em números**. 2011. Disponível em https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/11/Museus_em_Numeros_Volume_1.pdf. Acesso em: 16 out. 2020.

ICOFOM. Interdisciplinarity in museology. **Museological Working Papers (MuWoP)**, volume 2, 1981. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1mMBFbp6YAAwQnKNOJfGwhWPHQclp1efU> Acesso em: 31 out. 2020.

ICOFOM. Museology – science or just practical museum work?. **Museological Working Papers (MuWoP)**, volume 1, 1980. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1mMBFbp6YAAwQnKNOJfGwhWPHQclp1efU> Acesso em: 31 out. 2020.

ICOM PORTUGAL. **Sobre a proposta da nova definição de Museu**. 2019. Disponível em: <https://icom-portugal.org/2019/09/10/sobre-a-proposta-da-nova-definicao-de-museu/>. Acesso em: 31 ago 2020.

ICOM. Código de deontología del ICOM para los museos. 2009b.

ICOM. Código de Ética do ICOM para museus. 2009^a.

ICOM. Declaração de Caracas, 1992. *Cadernos De Sociomuseologia*, v. 15, n. 15. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/345>. Acesso em: 31 out. 2020.

ICOM. **Definição: museu**. 2015. Disponível em: <https://icom-portugal.org/2015/03/19/definicao-museu/>. Acesso em: 4 ago de 2020.

ICOM. Mesa-Redonda de Santiago do Chile, 1972. **Cadernos De Sociomuseologia**, v. 15, n. 15. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/335>. Acesso em: 31 out. 2020.

JANEIRINHO, Raquel. Estratégias museológicas participativas: refletindo e atuando em Sociomuseologia. *Cadernos de Sociomuseologia*, v. 46, n. 2, 2014.

KLINK, Amyr. **Cem dias entre céu e mar**. Editora Companhia das Letras, 2020.

KÖPTCKE, Luciana Sepúlveda. Público, o X da questão?: a construção de uma agenda de pesquisa sobre os estudos de público no Brasil. *Museologia & Interdisciplinaridade*. **Museologia & Interdisciplinaridade**. Vol.1, no1, jan/jul de 2012.

LACERDA, Alice Pires de. Democratização da cultura x democracia cultural: os Pontos de Cultura enquanto política cultural de formação de público. In: **Anais do Seminário Internacional Políticas Culturais: teoria e práxis**. Rio de Janeiro, v. 1. p. 1-13, 2010.

LACOUTURE, Felipe. La nueva museología. Conceptos básicos y declaraciones. **Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas** n. 3, p. 5-10, 1985.

LAMARÃO, Sérgio Tadeu de Niemeyer. **Dos Trapiches ao porto: um estudo sobre a área portuária do rio de janeiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 2006.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Acervos Artísticos e Informação: modelo estrutural para pesquisas em Artes Plásticas. In: PINHEIRO, Lena Vania R., GONZÁLEZ DE GOMÉZ, Maria Nélide (orgs). **Interdiscursos da Ciência da Informação: Arte, Museu, Imagem**. Rio de Janeiro; Brasília: IBICT/DEP/DDI, p. 17-40, 2000.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Ciência da Informação, Museologia e fertilização interdisciplinar: Informação em Arte, um novo campo do saber. Tese (Doutorado). Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro. **Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação - Instituto Brasileiro em Ciência da Informação/IBICT**, Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ. Rio de Janeiro: IBICT/UFRJ. 2003. Disponível em: <https://ridi.ibict.br/bitstream/123456789/683/1/DianaFarjallaCorreiaLima.pdf>. Acesso em: 31 out. 2020.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Musealização: um juízo/uma atitude do campo da Museologia integrando Musealidade e Museália. **Ciência da Informação**, vol. 42, no 3, 2013.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Museu, poder simbólico e diversidade cultural. **Revista Museologia e Patrimônio**, v. 3, n. 2, p. 16-26, 2010.

LIMA, Diana Farjalla Correia. **Patrimonialização e Valor Simbólico: o “valor excepcional universal” no patrimônio mundial**. XVI ENANCIB, 2015.

LOPES, João Miguel Teixeira. Da democratização da Cultura a um conceito e prática alternativos de Democracia Cultural. **Saber & Educar**, n. 14, 2009.

LOPES, João Teixeira. **Da democratização à democracia cultural: uma reflexão sobre políticas culturais e espaço público**. Profedições, 2007.

LOPES, João Texeira. Estranhos no Museu. **Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto**, vol. 16, 2006.

LÓPEZ, Virginia Garde. Conocer la experiencia de los visitantes: un paso hacia el museo esencial. **Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales**, no 9, p. 196-205, 2013

LORENTE, Jesús Pedro. La <<nueva museología>> há muerto, ¡viva la <<museología crítica>>!. **Museología crítica y arte contemporáneo**, p. 13-26, 2003.

LORENTE, Jesús Pedro. Nuevas tendencias en teoría museológica: a vueltas con la museología crítica. **Museos.Es**, n. 2, p. 24-33. Secretaría General Técnica. Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2006.

LORENTE, Jesús Pedro. O auge das reconstruções de expografias e de museografias históricas após a crise do cubo branco moderno. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 5, n. 10, p. 34-42, 2016.

MACEDO, Wesley. **Museus de Arte: Extensões Contemporâneas (1989-2009)**. 2009. (Relatório de pesquisa).

MAIRESSE, François. La Notion de Public. **ICOFOM Study Series – ISS**, n. 35, p. 7-25, 2005.

MALLMANN, Marcela Cockell. Pelos becos e pela avenida da Belle époque carioca. **Soletras**, n. 20, p. 105-118, 2010.

MARÍN TORRES, María Teresa. Territorio jurásico: de museología crítica e historia del arte en España. **Museología crítica y arte contemporáneo**. Pressas Universitarias de Zaragoza, 2003.

MARQUEZ, Gabriel García. Relato de um naufrago. Record, 2019. [eBook Kindle].

MENSCH, Peter Van. **Museology and Management: Enemies Or Friends?: Current Tendencies in Theoretical Museology and Museum Management in Europe**. Reinwardt Academie, 2004.

MENSCH, Peter Van. **Towards a methodology of museology**. PhD thesis., University of Zagreb, Croatia, 1992.

MILANI, Carlos. O princípio da participação social na gestão de políticas públicas locais: uma análise de experiências latino-americanas e europeias. **Revista de Administração Pública**, v. 42, n. 3, p. 551-579, 2008.

MORAES, Julia Nolasco Leitão de. **Museu, Informação Artística e “poesia das coisas”**: a divulgação artística em museus de arte. 2014. 248 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Ppgci/ufrij – Ibict/mct, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://ridi.ibict.br/handle/123456789/807>. Acesso em: 25 mar. 2019.

MORAES, Julia Nolasco Leitão de. **Museus de arte, informação e público: a divulgação artística como horizonte**. 2017.

MORAES, Julia. **Museus e Público(s): a centralidade da relação público(s) - museu nos debates contemporâneos da museologia**. **ENANCIB**, Brasil, set. 2019. Disponível em: <https://conferencias.ufsc.br/index.php/enancib/2019/paper/view/738>. Acesso em: 24 set. 2020.

MOREIRA, Fernando João de Matos. Uma reflexão sobre o conceito de público nos museus locais. **Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia**, n. 3, p. 101-109, 2007.

MOUTINHO, Mário. Definição evolutiva de Sociomuseologia. Proposta para reflexão. **CADERNOS DO CEOM**, Museologia Social, Chapecó, vol. 27, p. 423-427, 2014

MUSEU DE ARTE DO RIO. **11º Relatório Gerencial**: período avaliatório 28 de abril > junho 2019. 2019. Disponível em: https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2019/08/relatorio_11o_cg_vf.pdf. Acesso em: 24 mar. 2021.

MUSEU DE ARTE DO RIO. **Encontro de Mundos**. 2014. Disponível em: <http://museudeartedorio.org.br/programacao/encontro-de-mundos/>. Acesso em: 15 mar. 2021.

MUSEU DE ARTE DO RIO. **Instrumento contratual nº 12712/2017**. 2017. Disponível em: https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2019/07/contrato_de_gestao_2.pdf. Acesso em: 15 mar. 2021.

MUSEU DE ARTE DO RIO. **Making of O Rio do Samba: resistência e reinvenção**. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio, 2018b. Son., color. Legendado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R8LTbsm0JY0>. Acesso em: 8 abr. 2021.

- MUSEU DE ARTE DO RIO. **Missão, visão, valores**. 2012.
- MUSEU DE ARTE DO RIO. **O Rio do samba: resistência e reinvenção** (Catálogo da exposição). Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2018.
- MUSEU DE ARTE DO RIO. **O Rio do Samba: resistência e reinvenção**. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2018a.
- MUSEU DE ARTE DO RIO. **Planejamento estratégico**. 2013. Disponível em https://web.archive.org/web/20130827160656/http://museudeartedorio.org.br/sites/default/files/planejamento_estrategico_mar.pdf. Acesso em: 15 mar. 2021.
- MUSEU DE ARTE DO RIO. **Termo de contrato de gestão nº 12120/2012**. 2012. Disponível em: https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2019/08/contrato_de_gestao_mar.pdf. Acesso em: 15 mar. 2021.
- MUSEU DE ARTE DO RIO. **Vizinhos do MAR**. 2018. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20180724154121/http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/educacao/vizinhos-do-mar>. Acesso em: 16 mar. 2021.
- NASCIMENTO, Bruno Pereira. Gentrificação na Zona Portuária do Rio de Janeiro: Deslocamentos Habitacionais e Hiper Precificação da Terra Urbana. **Caderno Prudentino de Geografia**, vol. 1, n. 41, p. 45-64, 2019.
- NASCIMENTO, Elisa Noronha. A musealização da arte contemporânea como um processo discursivo e reflexivo de reinvenção do museu. **Midas**, [S.L.], n. 3, p. 1-15, 2014.
- OGUIBE, Olu. O fardo da curadoria. **Revista Concinnitas**, v. 1, no 6, p. 6-18, 2004.
- 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)**. 2019. 166 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- OLIVEIRA, Felipe. Participação (verbete). **Dicionário de Políticas Públicas**. Barbacena: EdUEMG, p. 370-373, 2012.
- ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. Declaração Universal dos Direitos Humanos, 1948. Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/91601-declaracao-universal-dos-direitos-humanos>. Acesso em: 31 out. 2020.
- ORTEGA, Nuria. Discursos y narrativas digitales desde la perspectiva de la museología crítica. **Museo y Territorio**, n. 4, p. 14-27, 2011.
- OUTHWAITE, William, et. al. (ed.). **Dicionário do pensamento social do século XX**. Zahar, 1996.
- PADRÓ, Carla. La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio. **Museología crítica y arte contemporáneo**, p. 51-70, 2003.
- PEREIRA, M. Política Pública de Direito à Memória: apontamentos sobre a trajetória do Programa Pontos de Memória. **Museologia & Interdisciplinaridade**, [S. l.], v. 9, n. 17, p. 111–128, 2020. DOI: 10.26512/museologia.v9i17.29714. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/29714>. Acesso em: 27 dez. 2021.
- PÉREZ RUIZ, Maya Lorena. La museología participativa: ¿tercera vertiente de la museología mexicana?. **Cuicuilco**, vol. 15, no 44, p. 87-110, 2008.
- PORTO MARAVILHA. Rio de Janeiro: Monte Castelo Idéias, n. 1, mar. 2010a.
- PORTO MARAVILHA. Rio de Janeiro: Monte Castelo Idéias, n. 2, jul. 2010b.

POULOT, Dominique. **Museu e museologia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. [eBook Kindle].

PRIMO, Judite Santos. O social como objecto da museologia. **Cadernos de Sociomuseologia**, vol. 47, 2014.

PRIMO, Judite; REBOUÇAS, Daniella. A Documentação Museológica Num Museu Local: algumas considerações. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 14, n. 14, 11.

QUEROL, Lorena Sancho. PARTeCIPAR: ensaio formal sobre o conceito, as práticas e os desafios de participação cultural em museus. **Etnicex: revista de estudos etnográficos**, n. 8, p. 83-100, 2016.

RIO DE JANEIRO. Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro. **Porto Maravilha**. Rio de Janeiro: Cdurp, 2020. 25 slides, color.

RIO DE JANEIRO. Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro. Constitui objeto desta cessão de uso parte do térreo, 2º ao 7º pavimentos, do imóvel de propriedade do Estado, situado na Praça Mauá no 05, Centro, Rio de Janeiro/RJ. 25 de março de 2010.

RUBIM, Antônio. **Políticas culturais no Brasil: tristes tradições**. Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, p. 101-113. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1469/934>. Acesso em: 16 out. 2020.

SALVIANI, Roberto. Desenvolvimento, antropologia e “participação”. Uma proposta de reflexão crítica. **Anuário Antropológico**, n. 1, p. 227-261, 2010.

SAMPAIO, Alice Barboza; MENDONÇA, Elizabete de Castro. **Democracia cultural, museu e patrimônio**: relações para a garantia dos direitos culturais. E-cadernos CES, n. 30, 2018.

SANCHES, Marcela Maria Freire. Territórios culturais em disputa na cidade do Rio de Janeiro: a museologia experimental e o acesso a valorização dos patrimônios culturais em Manguinhos. **Anais do XXIX Simpósio Nacional de História contra os preconceitos**: história e democracia. 2017.

SANI, Giacomo. Participação política (verbetes). **Dicionário de Política**. v. 1. Brasília: Editora Universidade de Brasília, p. 888-890, 1998.

SANTANA, Geronimo. **É d'Oxum**. Salvador: 1997. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sNVOMcMshMs_. Acesso em: 23 jul 2020.

SANTOS. Maria Célia Teixeira Moura. Museologia Social/MINOM 30 anos. **Território, Museus e Sociedade**: práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade. Ibram, 2018.

SCHEINER, Tereza Cristina Moletta. Museu, Museologia e a 'Relação Específica': considerações sobre os fundamentos teóricos do campo museal. **Ciência da Informação**, vol. 42, no 3, 2013.

SCHEINER, Tereza. Comunicação, Educação, Exposição: novos saberes, novos sentidos. 2001.

SOARES, Bruno Brulon. Caminhos da Museologia: transformações de uma ciência do museu. **Senatus**, n. 7, v. 2, pp. 32-41. 2009. Disponível em <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/183232/000876474.pdf?sequence=6&isAllowed=y>. Acesso em: 13 out. 2020.

SOUZA, Elton Leite de. Comunicação e mediação cultural. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio-PPG-PMUS Unirio MAST**, vol. 6, no 1-2013. Rio de Janeiro, 2013.

STRECK, Danilo R.; REDIN, Euclides; ZITKOSKI, Jaime José (ed.). **Dicionário Paulo Freire**. Autêntica, 2019.

TOFFOLI, Dias. **Após 30 anos, Constituição brasileira permanece uma das mais avançadas do mundo, afirma presidente do STF**. Disponível em: <http://www.stf.jus.br/portal/cms/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=393247>. Acesso em: 13 out. 2020.

TORRES GARCÍA, Joaquín. **La escuela del Sur**. Universalismo constructivo, contribución a la unificación, 1935.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: DIFEL, 1974. 288 pp.

UNESCO. **Cidades criativas mobilizadas contra a COVID-19**. 2020. Disponível em: <https://pt.unesco.org/covid19/cultureresponse>. Acesso em: 25 mar. 2021.

VARINE, Hugues de. **As raízes do futuro: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local**. Medianiz, 2012

VASSALLO, Simone Pondé. Culturas em disputa: a criação do programa Porto Maravilha Cultural no projeto de revitalização da região portuária do Rio de Janeiro. In: PONTES JR., Geraldo; CASTRO, Mauricio B. de; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (orgs.). **Diálogos interdisciplinares: literatura e políticas culturais**. Rio de Janeiro, Ed. UERJ, p. 57-82, 2014.

VAZ, Ivan Gomide Ramos. **Sobre a Musealidade**. 2017. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Museologia, University of São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/D.103.2017.tde-15122017-080610. Acesso em: 31 out. 2020

WEYH, Cênio. Participação (verbete). **Dicionário Paulo Freire**, p. 354-355, 2019.

ANEXOS

ANEXOS

1. Metas e Indicadores

Metas e Indicadores presentes nos Relatórios Gerenciais (RGA)			
PROGRAMA	META		INDICADOR
Acervo	1.1	% de itens do acervo do MAR inventariados (museológicos, bibliográficos, arquivísticos)	100%
	1.2	% de itens do acervo do MAR catalogados (museológicos, bibliográficos, arquivísticos) – condicionado a captação específica	100%
Programa Expositivo e Programação Cultural	2.1	Número de exposições realizadas	Variável em cada período
	2.2	Número de público total do MAR	Variável em cada período
	2.3	Grau de Satisfação (métrica NPS) dos visitantes com o MAR	60
Programa Educativo e Acessibilidade	3.1	Número de público atendido por visitas educativas (condicionada a captação específica)	Variável em cada período
	3.2	Número de público atendido por visitas educativas com perfil de estudante (condicionada a captação específica)	Variável em cada período
	3.3	Grau de satisfação (métrica NPS) do público com a visita educativa	60
	3.4	Número de atividades da Escola do Olhar	Variável em cada período
	3.5	Número de público participante de atividades da Escola do Olhar (E.O)	Variável em cada período
	3.6	Grau de satisfação (métrica NPS) do público com as atividades da Escola do Olhar	60
	3.7	Número de atividades da E.O voltada para professores	Variável em cada período
	3.8	Número de público participante da E.O com perfil de professores	Variável em cada período
	3.9	Número de atividades da E.O realizadas em parceria com Universidades	Variável em cada período
	3.10	Número de público da E.O em atividades realizadas em parceria com Universidades	Variável em cada período
	3.11	Número de pessoas inscritas no Programa Vizinhos do MAR	Variável em cada período – resultado cumulativo
	3.12	Número de pessoas atendidas pelo Programa Vizinhos do MAR	Variável em cada período – resultado cumulativo
Comunicação e Imprensa	4.1	Número acumulado de inserções sobre o Museu de Arte do Rio em veículos de comunicação, públicos e privados, e por meio de mídia espontânea	Variável em cada período

	4.2	Número de seguidores nas mídias sociais	Variável em cada período – resultado cumulativo
	4.3	Número de visitas ao website do museu	Variável em cada período
	4.4	Número de publicações produzidas	Variável em cada período
Captação de Recursos e Relacionamento	5.1	% de captação (receitas operacionais, outras receitas não incentivadas e recursos incentivados)/total do C.G	Variável em cada período
	5.2	Número de ações realizadas pelo MAR em parceria com outras instituições	Variável em cada período
Gestão e Infraestrutura	6.1	% de colaboradores do MAR que são moradores da região	Variável em cada período – resultado cumulativo

Metas e indicadores, baseados nos Contratos de Gestão, presentes nos Relatórios de Gestão e publicizados anualmente. Fonte: Relatório Gerencial de 2 a 15, sistematizado pela autora.

2. Exposições feitas pelo Museu de Arte do Rio

Nº	Expo	Início	Término	Local
1	Rio de Imagens: uma paisagem em construção	1 mar 2013	4 ago 2013	4º andar PE
2	O Co-le-ci-o-na-dor: arte brasileira e internacional na coleção Boghici	1 mar 2013	22 set 2013	3º andar PE
3	Vontade Construtiva na Coleção Fadel	1 mar 2013	20 out 2013	2º andar PE
4	O Abrigo e o Terreno: arte e sociedade no Brasil I	1 mar 2013	14 jul 2013	SEn*
5	Atlas, suíte	28 mai 2013	28 ago 2013	4º andar Edo
6	ImagiáRio	6 ago 2013	13 abr 2014	4º andar PE
7	Berna Reale: vazio de nós	3 set 2013	29 dez 2019	SEn*
8	Yuri Firmeza: turvações estratigráficas	3 set 2013	29 dez 2019	SEn*
9	Festival Panorama: Retrospectiva Xavier Le Roy	25 out 2013	10 nov 2013	2º andar PE
10	Vídeos da Coleção MAR	12 nov 2013	24 nov 2013	3º andar PE
11	Pinturas Cegas, de Tomie Ohtake	19 nov 2013	2 fev 2014	3º andar PE
12	Pernambuco Experimental	10 dez 2013	30 mar 2014	½ 3º andar PE + 2º andar PE
13	Deslize	14 jan 2014	27 abr 2014	SEn* + Pilotis
14	Largo do Paço	21 jan 2014	13 abr 2014	Dentro de ImagináRio
15	Encontro de Mundos	18 fev 2014	25 mai 2014	3º andar PE
16	Experimentando Pernambuco Experimental	15 abr 2014	25 mai 2014	3º andar PE
17	Josephine Baker e Le Corbusier no Rio – Um Caso Transatlântico	15 abr 2014	17 ago 2014	2º andar PE
18	Eu como Você	13 mai 2014	20 jul 2014	SEn*
19	Do Valongo à Favela: imaginário e periferia	27 mai 2014	15 fev 2015	4º andar PE
20	Tatu: futebol, adversidade e cultura da caatinga	15 jun 2014	19 out 2014	SEn* + PL +PS

21	“Há escolas que são gaiolas e há escolas que são asas” [Arte e Sociedade no Brasil II]	26 ago 2014	11 jan 2015	SEn*
22	Pororooca – A Amazônia no MAR	9 set 2014	23 nov 2014	2º andar PE
23	Guignard e o Oriente, entre Rio e Minas	11 nov 2014	19 abr 2015	3º andar PE
24	Museu do Homem do Nordeste	16 dez 2014	22 mar 2015	2º andar PE
25	Paisagens Não Vistas – Marcos Chaves	27 jan 2015	14 jun 2015	SEn*
26	Zona de Poesia Árida	27 jan 2015	12 jul 2015	SEn*
27	Kurt Klagsbrunn, um fotógrafo humanista no Rio (1940-1960)	14 abr 2015	14 fev 2016	2º andar PE
28	Rio – Uma paixão francesa	14 abr 2015	9 ago 2015	2º andar PE
29	Tarsila e Mulheres Modernas no Rio	12 mai 2015	22 nov 2015	3º andar PE
30	Por Contato	26 mai 2015	5 jun 2015	PL
31	Rio Setecentista, quando o Rio virou capital	7 jul 2015	8 mai 2016	4º andar PE
32	Rossini Perez, entre o Morro da Saúde e a África	28 jul 2015	25 out 2015	3º andar PE
33	Evandro Teixeira: a constituição do mundo	22 set 2015	14 fev 2016	2º andar PE
34	Ângulos da notícia – 90 anos de fotojornalismo do Globo	29 set 2015	6 dez 2015	SEn*
35	Fernando Lindote: traír Macunaíma e avacalhar o papagaio	1 dez 2015	3 abr 2016	SEn*
36	O poema infinito de Wladimir Dias-Pino	1 mar 2016	10 jul 2016	3º andar PE
37	Ao amor do público I – Doações da ArtRio (2012-2015) e MinC/Funarte	8 mar 2016	24 abr 2016	2º andar PE
38	Da natureza das coisas – Pablo Lobato	26 abr 2016	18 set 2016	SEn*
39	Linguagens do corpo carioca [a vertigem do Rio]	7 jun 2016	16 out 2016	2º andar PE
40	Leopoldina, princesa da independência, das artes e das ciências	12 jul 2016	25 mar 2017	4º andar PE
41	A cor do Brasil	2 ago 2016	15 jan 2017	3º andar PE +
42	Enquanto bebo a água, a água me bebe – Lúcia Laguna	29 nov 2016	29 jan 2017	2º andar PE
43	Meu mundo teu – Alexandre Sequeira	29 nov 2016	24 fev 2017	2º andar PE

44	Lugares do delírio [Arte e Sociedade no Brasil X]	7 fev 2017	10 set 2017	3º andar PE
45	O nome do medo	21 fev 2017	16 jul 2017	2º andar PE
46	Programa da Sala de Encontro Dentro	25 mar 2017	6 mai 2017	SEn
47	Da abstração ao neoconcretismo	8 abr 2017	9 jul 2017	EXTERNA (Sesc Quitandinha – Petrópolis)
48	Djá Guata Porã Rio de Janeiro indígena	16 mai 2017	18 fev 2018	4º andar PE + Praça Mauá
49	Feito poeira ao vento Fotografia na Coleção MAR	19 ago 2017	1 jul 2018	2º andar PE
50	Claudio Paiva – O colecionador de linhas	11 nov 2017	6 jul 2018	3º andar PE
51	O Rio do Samba: resistência e reinvenção	28 abr 2018	28 abr 2019	4º andar PE + PL + PS + SEn
52	Tunga – o rigor da distração	30 jun 2018	4 nov 2018	3º andar PE
53	Arte Democracia Utopia – quem não luta tá morto	15 set 2018	31 mar 2019	3º andar PE
54	Mulheres na Coleção MAR	6 nov 2018	10 nov 2019	2º andar PE
55	A Pequena África e o MAR de Tia Lúcia	16 nov 2018	30 mar 2019	BIB
56	Rosana Paulino: A Costura da Memória	13 abr 2019	29 set 2019	2º andar PE
57	O Rio dos Navegantes	25 mai 2019	c. mai 2020	4º andar PE + SEn
58	FLUXO	25 mai 2019	22 dez 2019	1º andar PE
59	Mulambö – Tudo Nosso	24 ago 2019	28 dez 2019	BIB (EO)
60	Pardo é Papel	26 nov 2019	24 mai 2020	2º andar PE
61	Spider	30 nov 2019	01 mar 2020	SEn
62	UóHol, de Rafael BQueer	11 jan 2020	----	BIB
63	Rua!	18 jan 2020	4 jul 2021	SEn
64	Casa Carioca	22 set 2020	1 ago 2021	4º andar PE
65	Aline Motta: memória, viagem e água	22 set 2020	11 jul 2021	1º andar PE
66	Paulo Werneck – Murais para o Rio	11 fev 2021	p. ago 2021	2º andar PE
67	Imagens que não se conformam	29 mai 2021	p. out 2021	3º andar PE

68	YORÙBÁiano, de Ayrson Heráclito	7 ago. 2021	p. dez. 2021	SEn
69	Crônicas Cariocas	25 set 2021	31 jul 2022	4º andar PE
70	J. Borges: o mestre da xilogravura	22 jan 2022	3 mar 2022	3º andar PE
71	Eleonore Koch: espaço aberto	12 mar 2022	1 mai 2022	3º andar PE
72	Olhares e Releituras	19 mar 2022	1 mai 2022	3º andar PE

Listagem de exposições do Museu de Arte do Rio. Fonte: sistematizado pela autora com base no site e no Facebook do MAR. Atualizada em 12 de abril de 2022.

LEGENDA:

BIB – Biblioteca

PE – Pavilhão Expositivo

SEn – Sala de Encontros

SEn* – Salas expositivas do térreo do PE, anterior à ampliação da reserva técnica, sendo atualmente uma a Sala de Encontros e a outra a Reserva Técnica Visitável.

PL – Pilotis

PS – Passarela Edo-PE

BIB-EO – Espaço Orelha, área expositiva anexa à Biblioteca

c. – circa à

p. – programado à

---- – não há informações sobre

64 e 65: abertura com visitas através de agendamento, durante a retomada de abertura gradual dos museus na cidade do Rio de Janeiro (setembro de 2020).

3. Exposições no recorte de 28 meses sob a centralidade de O Rio do Samba

48	Djá Guata Porã Rio de Janeiro indígena	16 mai 2017	18 fev 2018	4º andar PE + Praça Mauá
49	Feito poeira ao vento Fotografia na Coleção MAR	19 ago 2017	1 jul 2018	2º andar PE
50	Claudio Paiva – O colecionador de linhas	11 nov 2017	6 jul 2018	3º andar PE
51	O Rio do Samba: resistência e reinvenção	28 abr 2018	28 abr 2019	4º andar PE + PL + PS + SEn
52	Tunga – o rigor da distração	30 jun 2018	4 nov 2018	3º andar PE
53	Arte Democracia Utopia – quem não luta tá morto	15 set 2018	31 mar 2019	3º andar PE
54	Mulheres na Coleção MAR	6 nov 2018	10 nov 2019	2º andar PE
55	A Pequena África e o MAR de Tia Lúcia	16 nov 2018	30 mar 2019	BIB
56	Rosana Paulino: A Costura da Memória	13 abr 2019	29 set 2019	2º andar PE
57	O Rio dos Navegantes	25 mai 2019	c. mai 2020	4º andar PE + SEn
58	FLUXO	25 mai 2019	22 dez 2019	1º andar PE
59	Mulambö – Tudo Nosso	24 ago 2019	28 dez 2019	BIB (EO)
60	Pardo é Papel	26 nov 2019	24 mai 2020	2º andar PE
61	Spider	30 nov 2019	01 mar 2020	SEn

Lista de exposições feitas pelo Museu de Arte do Rio no período abrangido pela pesquisa. Fonte: recorte da tabela 2 dos anexos, sistematizada pela autora.

Para chegar a este recorte, e considerando o período de 1 ano de permanência da exposição O Rio do Samba, foi feita a escolha metodológica de acrescentar 50% deste tempo antes e 50% depois, somando 2 anos de atividades a serem analisadas (12 meses + 6 meses antes + 6 meses depois = 24 meses de controle), configurando o período de observação as ações relacionadas a exposição antes, durante, em paralelo e após seu fim. Assim, levando em conta os Relatórios Gerenciais (de 2 a 15) como fonte de informação, e que possuem uma métrica temporal da gestão variável, adiciona-se a margem de mais dois meses antes (agosto e setembro) e mais dois meses após (novembro e dezembro), totalizando, portanto, um recorte de 2 anos e 4 meses (24 meses + 4 meses de borda = 28 meses). AGO 2017 – DEZ 2019.

4. Esquema gráfico de concomitâncias no recorte

Exposição/mês		A	M	J	J	A	S	O	N	D	J	F	M	A	
Feito poeira ao vento Fotografia na Coleção MAR															
Claudio Paiva – O coleccionador de linhas															
O Rio do Samba: resistência e reinvenção															
Tunga – o rigor da distração															
Arte Democracia Utopia – quem não luta tá morto															
Mulheres na Coleção MAR															
A Pequena África e o MAR de Tia Lúcia															
Rosana Paulino: A Costura da Memória															

Esquema gráfico elaborado com base na tabela 3. Fonte: sistematizado pela autora.

5. Recorte temporal de análise de atividades sobreposta às exposições:

D 19											+			+	+
N 19															
O 19															
S 19															
A 19															
J 19															
J 19															
M 19															
A 19															
M 19															
F 19															
J 19															
D 18															
N 18															
O 18															
S 18															
A 18															
J 18															
J 18															
M 18															
A 18															
M 18															
F 18															
J 18															
D 17															
N 17															
O 17															
S 17															
A 17															
Exposição/mês															
*Djá Guata Porá Rio de Janeiro indígena	+														
Feito poeira ao vento Fotografia na Coleção MAR															
Claudio Paiva – O colecionador de linhas															
*O Rio do Samba: resistência e reinvenção															
Tunga – o rigor da distração															
Arte Democracia Utopia – quem não luta tá morto															
Mulheres na Coleção MAR															
-A Pequena África e o MAR de Tia Lúcia															
Rosana Paulino: A Costura da Memória															
*O Rio dos Navegantes															
FLUXO															
-Mulambô – Tudo Nosso															
Pardo é Papel															
Spider															

Tabela gráfica sobre as concomitâncias com O Rio do Samba no recorte da pesquisa. Fonte: sistematizado pela autora.

6. Período de abrangência dos Relatórios Gerenciais

Número	Abrangência
2	Ago > Out 2017
3	Nov / Dez 2017
4	Jan > Mar 2018
5	Abr / Mai 2018
6	Jun > Ago 2018
7	Set / Out 2018
8	Nov / Dez 2018
9	Jan / Fev 2019
10	Mar - 27 Abr 2019
11	28 Abr - Jun 2019
12	Jul > 27 Set 2019
13	28 Set – 31 Out 2019
14	1 a 30 Nov 2019
15	1 a 31 Nov 2019

Tabela com o período de abrangência dos Relatório Gerenciais, motivadores do recorte de 28 meses para análise. Fonte: sistematizado pela autora com base nos Relatório Gerenciais de 2 a 15.

OBSERVAÇÕES: O RG 11 abrange apenas o último dia de O Rio do Samba, possivelmente para estender os resultados atingidos pela exposição no balanço de metas, já que foi considerada como 2 exposições em função de sua magnitude (RGA 2018).

7. Tabela Público do Período – inseridas no indicador 2.2 (Número de público total do MAR)

“A tabela a seguir apresenta a **participação destes públicos** nas diversas ações desenvolvidas pelo MAR no período. Além de identificar o total de pessoas que circulam pelo espaço do museu como o mirante, a loja, o café, o restaurante e o pilotis” (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2017a, grifo nosso).

RG/Públicos	Exposições	Programação Cultural	Demais ações da EdO	Circulante	TOTAL	Vizinhos do MAR* (3.11)
2RG	41.889	5.994	4.346	91.745	143.974	4.430
3RG	24.874	4.001	1.589	46.238	76.0702	4.437
4RG	33.386	2.746	938	62.815	99.885	4.583
5RG	42.081	8.387	1.574	30.471	82.513	4.606
6RG	51.477	1.909	3.598	64.616	121.600	4.648
7RG	31.911	5.746	1.739	39.767	79.163	4.693
8RG	27.244	1.613	5.041	50.231	84.129	4.703
9RG	33.419	6.058	1.595	29.668	70.740	4.754
10RG	23.968	2.191	1.194	45.698	73.051	4.764
11RG	49.448	1.185	2.770	68.275	121.678	4.776
12RG	60.624	3.314	10.419	103.895	178.252	4.796
13RG	25.853	7.724	13.527	49.616	96.720	4.798
14RG	22.586	2.456	928	40.142	66.112	4.798
15RG	13.595	0	615	33.438	47.648	4.798

Tabela do total de públicos no período do recorte temporal da pesquisa. Fonte: sistematizado pela autora com base nos Relatórios Gerenciais de 2 a 15.

LEGENDA:

*Cumulativo

Foram consideradas as ações da biblioteca e de parceiros neste público.

8. Número de atividades da Escola do Olhar – Inseridas no indicador 3.4

RG/Programa	Arte e Cultura Visual	Formação de Professores	MAR na Academia	Vizinhos do MAR	Programa de Visitas	Acessibilidade e Inclusão (e Diversidade *10)	Biblioteca e Centro de Documentação	TOTAL	Total do período
	Formação e extensão universitária								
RG2	10	16	22	9	7	-	-	64	482
RG3	0	9	8	4	6	-	-	27	
RG4	3	3	1	3	-	2	-	12	
RG5	3	7	2	3	-	1	-	16	
RG6	6	15	7	10	-	1	-	39	
RG7	1	5	8	2	-	16	-	32	
RG8	70	12	9	2	-	1	-	94	
RG9	7	3	3	3	-	7	-	23	
RG10		14		8	-	3	2	27	
RG11		39		9	-	2	1	51	
RG12		22		7	-	12	14	55	
RG13		14		2	-	2	3	21	
RG14		9		1	-	0	2	12	
RG15		3		0	-	3	3	9	

Números de atividades executadas pela Escola do Olhar, de acordo com o indicador 3.4.
Fonte: sistematizado pela autora com base nos Relatórios Gerenciais.

9. Número de público “participante” das atividades da Escola do Olhar (indicador 3.5)

Programa/RG	2RG	3RG	4RG	5RG	6RG	7RG	8RG	9RG	10RG	11RG	12RG	13RG	14RG	15RG
Arte e Cultura Visual	627	--	178	147	292	58	3.035	119						
Formação e extensão universitária	601	195	30	163	671	128	318	114	601	1.478	4.592	12.723	330	155
Professores														
MAR na Academia	967	371	12	58	538	144	229	66						
Vizinhos do MAR	333	87	143	167	596	65	46	144	266	277	171	31	55	0
Programa de Visitas	179	431	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--
Acessibilidade e Inclusão (Diversidade *10)	--	--	65	14	72	449	70	88	39	17	127	83	0	41
Pesquisa, Documentação e Publicações	--	--	--	--	--	--	--	--	49	4	5.203	690	417	299
TOTAL	2.707	1.080	428	549	2.169	844	3.698	531	955	11.886	10.093	13.527	802	495
TOTAL ACUMULADO DO PERÍODO								49.873						

Tabela com o número total de público atendido pelas atividades da Escola do Olhar no período do recorte da pesquisa. Fonte: sistematizado pela autora com base nos Relatórios Gerenciais.

10. Grau de satisfação dos visitantes com base na métrica NPS

	2RG	3RG	4RG	5RG	6RG	7RG	8RG	9RG	10RG	11RG	12RG	13RG	14RG	15RG
Museu	--	67	49	82	82	82	82	79	79	70	71	71	71	71
Visita Educativa	--	96	--	97	83	84	84	86	88	92	89	89	89	89
Atividades EdO	--	91	--	71	82	80	80	98	78	84	87	86	86	86

Tabela com os resultados de satisfação dos públicos. Fonte: sistematizado pela autora com base nos indicadores 2.3, 3.3 e 3.6 dos Relatórios de Gestão.

11. Levantamento do número de atividades

Número de atividades/ Ocorrência	2RG	3RG	4RG	5RG	6RG	7RG	8RG	9RG	10RG	11RG	12RG	13RG	14RG	15RG	Acumulado do período
Atividades EdO (3.4)	64	27	12	16	39	32	94	23	27	51	55	21	12	9	482
Programação Cultural (2.2 descritivo)	15	11	5	5	7	9	9	13	8	12	13	3	7	9	126
TOTAL DE AÇÕES	79	38	17	21	46	41	103	36	35	63	68	24	19	18	608

Tabela sistematizada a partir das informações disponíveis nos Relatórios Gerenciais. Fonte: sistematizado pela autora.

OBSERVAÇÕES:

** Inauguração de O Rio do Samba. No RG seguinte, esta exposição passa a contar como 2, em virtude da magnitude da exposição.

* 1 exposição + 1 exposição imersão

*** Inauguração do Espaço Orelha e a exposição de Mulambö

A Programação Cultural não possui um item específico nos Relatórios Gerenciais, pois não consta como uma meta compactuada no contrato gestão como indicador a ser avaliado. No entanto, se desdobra a partir dos setores de Conteúdo, Educação e Produção, sendo muitas vezes resultado do trabalho conjunto. Para além, é importante pontuar que seus números são aproximados, partindo da leitura dos descritivos relativos aos destaques das atividades e ações do museu, confirmado pela sua presença como item apresentado nos Relatórios de Gestão anuais.

Estes dados foram utilizados como base de cálculo para confrontar o que foi levantado autonomamente.

12. Levantamento autônomo de atividades do MAR no recorte da pesquisa

Atividades 2017 - Levantamento Autônomo		
Data	Atividade	Contagem
05/ago	Café com Vizinhos	1
05/ago	Formação com professores Convite a experimentar "Dentro	2
06/ago	Formação com professores Convite a experimentar "Dentro	3
06/ago	Atividade educativa Milagrário pessoal (Lugares do delírio)	4
08/ago	Ofícios e Saberes da Região :: Cosmonauta Mosaicos (DGP)	5
12/ago	II Fórum sobre Cultura Surda no Museu de Arte do Rio	6
12/ago	Ofícios e Saberes da Região :: Cosmonauta Mosaicos (DGP)	7
13/ago	Atividade educativa Mimaxarabu (DGP)	8
15/ago	Ofícios e Saberes da Região :: Cosmonauta Mosaicos (DGP)	9
19/ago	Abertura da exposição :: Feito poeira ao vento Fotografia na Coleção MAR	10
19/ago	Ofícios e Saberes da Região :: Cosmonauta Mosaicos (DGP)	11
19/ago	Conversa de Galeria da exposição Feito poeira ao vento	12
20/ago	Conversa de Galeria com Vizinho Convidado	13
20/ago	Atividade Educativa Verbo ex-ato	14
25/ago	MAR de Música Linn da Quebrada e Vogue Ball	15
26/ago	Formação com professores Convite a experimentar "Dentro"	16
27/ago	Atividade Educativa Fio de Contos	17
30/ago	Troca de saberes na horta Estação Natureza 1 (DGP)	18
31/ago	MAR à Tona VI Conferência Funk	19
01/set	Conversas em torno de Lugares do Delírio	20
01/set	MAR à Tona VI Conferência Funk	21
02/set	Café com Vizinhos	22
02/set	Curso de História do Rio de Janeiro (DGP)	23
05/set	Universidade das Quebradas no MAR Práticas artísticas indígenas e não indígenas	24
06/set	Troca de saberes na horta Estação Natureza 2 (DGP)	25
09/set	Curso de História do Rio de Janeiro (DGP)	26
09/set	Formação de Professores Convite a experimentar "Fotografia na Coleção MAR"	27
10/set	Conversa de Galeria De onde eu te vejo você não me olha	28
10/set	Atividade Educativa Como enxergar uma obra sem ver e como descrevê-la sem falar	29
13/set	Troca de saberes na horta Estação Natureza 3 (DGP)	30
15/set	Formação em Arte, Educação e Cultura Visual :: Paulo Freire e a relação entre arte e educação: influências e traduções	31
16/set	Curso de História do Rio de Janeiro (DGP)	32

17/set	Conversas em torno de Lugares do Delírio Conversas sobre Fernand Deligny com Marlon Miguel	33
17/set	Conversa de Galeria com Vizinho Convidado	34
17/set	Atividade Educativa mevi-revosh-moshiva-awe (DGP)	35
18/set	IV Jornada de arte e educação do MAR	36
20/set	Troca de saberes na horta Estação Natureza 4 (DGP)	37
20/set	Oficina IPN Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas: sobre conhecimentos, educações e pós-colonialismo, com Luiz Rufino	38
21/set	II Semana sobre Cultura Surda e Educação do MAR	39
	Visita à reserva técnica	40
22/set	Formação em Arte, Educação e Cultura Visual :: Paulo Freire e a relação entre arte e educação: influências e traduções	41
	II Semana sobre Cultura Surda e Educação do MAR	41
	Visita à reserva técnica	43
23/set	Curso de História do Rio de Janeiro (DGP)	44
	MAR à Tona Feira da DiverCidade	45
	MAR à Tona A rua e os possíveis usos da cidade	46
	II Semana sobre Cultura Surda e Educação do MAR	47
	Formação de Professores Convite a experimentar "Fotografia na Coleção MAR"	48
24/set	Conversa de Galeria MAR em Libras Especial II Semana sobre Cultura Surda e Educação do MAR	49
	Atividade Educativa nó-nós-nó	50
26/set	Universidade das Quebradas no MAR Cidade: formas de ocupar e resistir	51
27/set	Troca de saberes na horta Estação Natureza 5 (DGP)	52
29/set	Formação em Arte, Educação e Cultura Visual :: Paulo Freire e a relação entre arte e educação: influências e traduções	53
	MAR de Música Acessibilidade :: Black Alien + Jimmy Jay (Ademafia)	54
30/set	Curso de História do Rio de Janeiro (DGP)	55
01/out	Conversa de Galeria: Ao passo que Vejo (Feito poeira ao vento: fotografia na Coleção MAR)	56
	Atividade Educativa Licença Poética	57
02/out	Universidade das Quebradas no MAR Diáspora e alteridade: a questão dos refugiados e imigrantes nas Artes Visuais	58
04/out	Troca de saberes na horta Estação Natureza 6 (DGP)	59
05/out	Oficina IPN Do quintal de Ciata ao quintal do Cacique: uma história do samba, com Luiz Antônio Simas	60
07/out	Café com Vizinhos	61
	Curso de História da Arte Brasileira (DGP)	62
	Formação de Professores Convite a experimentar "Djá Guata Porã" 1	63
08/out	Conversa de Galeria De onde você não me vê eu te olho	64
	Atividade Educativa (Em)corporação	65

11/out	Palestra A sinergia das Coleções Bibliográficas Especiais: o espaço, o acervo e as pessoas	66
12/out	MAR é lugar de criança	67
14/out	Formação de Professores Convite a experimentar “Djá Guata Porã” 2	68
15/out	Conversa de Galeria MAR em Libras Especial MAR é lugar de criança	69
	Atividade Educativa Corpos Moldados Especial MAR é lugar de criança	70
17/out	Universidade das Quebradas no MAR Processos artísticos: plataformas, políticas, mulheres e negritude	71
18/out	Oficina IPN Do Sambaqui do Propósito à Bakhita do Sítio Arqueológico Cemitério dos Pretos Novos, com Reinaldo Bernardes Tavares	71
21/out	Formação de Professores Convite a experimentar “Djá Guata Porã” 3	73
22/out	Conversa de Galeria com Vizinho Convidado	74
	Atividade Educativa Guia-me	75
24/out	Universidade das Quebradas no MAR Práticas artísticas: auto-representação, sexualidade, pós-periferia e processos de auto-legitimação	76
28/out	Curso de História da Arte Brasileira (DGP)	77
29/out	Conversa de Galeria Um caso de repente	78
31/out	Universidade das Quebradas	79
04/nov	Café com Vizinhos	80
	MAR à Tona Mulheres na produção da democracia cultural	81
05/nov	Atividade Educativa Rio de ontem, Rio de hoje	82
06/nov	Formação de professores e IPN Convite a Experimentar: Circuito da Herança Africana	83
08/nov	MAR em Cena A mulher ideal	84
10/nov	Seminário Trans-in-corporados: construindo redes para a internacionalização da pesquisa em dança	85
11/nov	Seminário Trans-in-corporados: construindo redes para a internacionalização da pesquisa em dança	86
	Formação de professores e IPN Convite a Experimentar: Circuito da Herança Africana	87
	Conversa de Galeria Exposição Claudio Paiva e o colecionador de linhas	88
12/nov	Conversa de Galeria Narrativas Possíveis	89
	Atividade Educativa Linhas de fundo	90
19/nov	Conversa de Galeria com Vizinho Convidado Thiago Viana	91
	Atividade Educativa Mão de obra	92
20/nov	Oficina IPN Cais do Valongo: limites e possibilidades do Circuito da Herança Africana, com Claudio de Paula Honorato	93

21/nov	V Jornada de Educação e Relações Étnico-Raciais do MAR	94
22/nov	V Jornada de Educação e Relações Étnico-Raciais do MAR	95
	MAR em Cena Inutilizas	96
23/nov	V Jornada de Educação e Relações Étnico-Raciais do MAR	97
24/nov	MAR de Música Especial Consciência Negra :: Rincon Sapiência + Sarau do Alemão	98
02/dez	MAR à Tona Ocupação (diversas atividades)	99
03/dez	Atividade Educativa Que língua é essa?	100
	Dialogando com a Diferença Apresentações de dança da Escola e Faculdade de Dança Angel Vianna	101
	Atividade Educativa Como enxergar uma obra sem ver e como descrevê-la sem falar	102
	Dia Internacional da Pessoa com Deficiência no MAR (diversas atividades)	103
09/dez	MAR que Calor! Verão no MAR :: Espaço da criança: vivência e saberes da natureza	104
	MAR que Calor! Verão no MAR :: Teatro Hominus Brasilis	105
10/dez	Conversa de Galeria Dentro 1	105
	Atividade Educativa Nó-nós-nó	106
	MAR que Calor! Verão no MAR :: Espaço da criança: vivência e saberes da natureza	107
12/dez	MAR que Calor! Verão no MAR :: Oficinas de rua	108
	Universidade das Quebradas no MAR Formatura	109
13/dez	MAR de Música Mulher: Batuque de LanLanh + SAGRACE MENGA	110
16/dez	MAR que Calor! Verão no MAR :: Espaço da criança: vivência e saberes da natureza	111
17/dez	Conversa de Galeria Uma e três conversas (Feito poeira ao vento)	112
	MAR que Calor! Verão no MAR :: Espaço da criança: vivência e saberes da natureza	113
	Atividade Educativa Licença Poética	114
19/dez	MAR que Calor! Verão no MAR :: Oficinas de rua	115
Atividades 2018 - Levantamento Autônomo		
02/jan	MAR que calor! 2 a 28 de janeiro *	116
	MAR que calor! Curso de Fotografia	117
	MAR que calor! Laboratório de Criação	118
	MAR que calor! Laboratório de Criação	119
	MAR que calor! Laboratório de Criação	120
	MAR que calor! Atividades no Pavilhão	121
	MAR que calor! Atividades no Pavilhão	122
	MAR que calor! Curso de Desenho	123
	MAR que calor! Laboratório de Criação	124
	MAR que calor! Laboratório de Criação	125
	MAR que calor! Laboratório de Criação	126

	MAR que calor! Atividades no Pavilhão	127
	MAR que calor! Atividades no Pavilhão	128
	MAR que calor! Curso de Criação de Livro de Artista	129
	MAR que calor! Laboratório de Criação	130
	MAR que calor! Laboratório de Criação	131
	MAR que calor! Laboratório de Criação	132
	MAR que calor! Atividades no Pavilhão	133
	MAR que calor! Atividades no Pavilhão	134
	MAR que calor! Curso de criação com o corpo em movimento	135
	MAR que calor! Laboratório de Criação	136
	MAR que calor! Laboratório de Criação	137
	MAR que calor! Laboratório de Criação	138
	MAR que calor! Atividades no Pavilhão	139
	MAR que calor! Atividades no Pavilhão	140
17/jan	Curso de formação de mediadores Mediação em tempos sísmicos	141
18/jan	Curso de formação de mediadores Mediação em tempos sísmicos	142
19/jan	Curso de formação de mediadores Mediação em tempos sísmicos	143
24/jan	Curso de formação de mediadores Mediação em tempos sísmicos	144
25/jan	Curso de formação de mediadores Mediação em tempos sísmicos	145
26/jan	Curso de formação de mediadores Mediação em tempos sísmicos	146
27/jan	MAR de Música Baile de Carnaval do Gigantes da Lira	147
31/jan	Curso de formação de mediadores Mediação em tempos sísmicos	148
01/fev	Curso de formação de mediadores Mediação em tempos sísmicos	149
02/fev	Curso de formação de mediadores Mediação em tempos sísmicos	150
17/fev	Conheça o MAR Pequena África	151
18/fev	Conheça o MAR Pequena África	152
02/fev	MAR de Música Elza Soares	153
10/fev	Convite a experimentar Formação com professores: Djá Guata Porã	154
14/fev	Curso de performance no museu: (auto)ficção e intermedialidade	155
16/fev	Palestra: Bibliotecas e museus: acervo, desafios e práticas informacionais	156
17/jan	Curso de História da Arte Brasileira Feito poeira ao vento: fotografia na Coleção MAR	157
17/jan	Atividade Educativa Guia-me	158
18/mar	Conversa de Galeria com Vizinho Convidado Museu da minha casa	159
21/mar	Curso de performance no museu: (auto)ficção e intermedialidade	160
24/mar	Bebês no MAR Djá Guata Porã	161
24/mar	Orquestra Sinfônica Juvenil Carioca no MAR	162
24/mar	Curso de História da Arte Brasileira Feito poeira ao vento: fotografia na Coleção MAR	163
24/mar	Convite a experimentar Formação com professores: Djá Guata Porã	164

24/mar	Encontro de Hortas Urbanas na Estação Natureza	165
	Atividade Educativa Fotofrontar	166
25/mar	MAR em Libras Conversa de Galeria	167
28/mar	Curso de performance no museu: (auto)ficção e intermedialidade	168
31/mar	Atividade Educativa Pense como	169
04/abr	Curso de performance no museu: (auto)ficção e intermedialidade	170
11/abr	Curso de performance no museu: (auto)ficção e intermedialidade	171
13/abr	MAR de Música Samba que elas querem + Galocantô	172
18/abr	Curso de performance no museu: (auto)ficção e intermedialidade	173
21/abr	Bebês no MAR Claudio Paiva: o colecionadro de linhas	174
21/abr	Festival TOCA Palestra ilustrada com Antônio Nóbrega	175
22/abr	Festival TOCA Canção em debate: Antônio Nóbrega, Nei Lopes e Viviane Mosé	176
22/abr	Festival TOCA Canção em debate: Heloísa Starling, Renato Terra e Zuza H Mello	177
22/abr	Conversa de Galeria com Vizinho Convidado Reserva Técnica Visitável	178
25/abr	Curso de performance no museu: (auto)ficção e intermedialidade	179
25/abr	Curso de Formação com Professores A fotografia no campo ampliado da arte contemporânea, com Paula Trope	180
26/abr	Curso de Formação com Professores A fotografia no campo ampliado da arte contemporânea, com Paula Trope	181
27/abr	Curso de Formação com Professores A fotografia no campo ampliado da arte contemporânea, com Paula Trope	182
28/abr	Abertura da Exposição O Rio do Samba: resistência e reinvenção	183
28/abr	Conversa de Galeria O Rio do Samba: resistência e reinvenção	184
28/abr	Apresentações de Martinho da Vila, Escola de Samba Mirim da Portela e Bateria da Mangueira	185
28/abr	Convite a experimentar Educação infantil Claudio Paiva: o colecionador de linhas	186
29/abr	MAR em Libras Conversa de Galeria O Rio do Samba	187
02/mai	Curso de performance no museu: (auto)ficção e intermedialidade	188
05/mai	Atividade Educativa Ouvir e Traçar O Rio do Samba	189
09/mai	Curso de performance no museu: (auto)ficção e intermedialidade	190
10/mai	Conversa de Galeria Trabalhador da Arte	191
11/mai	MAR de Música Cícero & Albatroz	192
12/mai	Convite a experimentar O Rio do Samba	193
15/mai	Conversa de Galeria Matriarcado do Samba	194
16/mai	Curso de performance no museu: (auto)ficção e intermedialidade	195
16/mai	Atividade Educativa Ocupação da História da Vacina	196
17/mai	Atividade Educativa Ocupação da História da Vacina	197
18/mai	Atividade Educativa Ocupação da História da Vacina	198
19/mai	Bebês no MAR Feito poeira ao vento: fotografia na Coleção MAR	199

19/mai	Atividade Educativa Eu sem	200
19/mai	Conheça o MAR Especial O Rio do Samba 3	201
20/mai	16ª Semana de Museus no MAR	202
20/mai	Conversa de Galeria com Vizinho Convidado Gracy Mary Moreira	203
20/mai	Exibição dos documentários Tia Ciata (2017) e AKOMA	204
23/mai	Curso de performance no museu: (auto)ficção e intermedialidade	205
26/mai	Atividade Educativa Cartografias do invisível O Rio do Samba	206
26/mai	Convite a Experimentar O Rio do Samba	207
26/mai	Conheça o MAR Especial O Rio do Samba 4	208
27/mai	MAR em Libras Conversa de Galeria O Rio do Samba	209
27/mai	Conheça o MAR Especial O Rio do Samba 5	210
30/mai	Curso de performance no museu: (auto)ficção e intermedialidade	211
31/mai	Conheça o MAR Especial O Rio do Samba 6	212
31/mai	Visita Educativa (2 horários) O Rio do Samba	213
02/jun	Café com Vizinhos	214
02/jun	Atividade Educativa	215
02/jun	MAR à Tona Galeria Providência	216
03/jun	Conversa de Galeria	217
08/jun	MAR de Música Arraiá do Junú :: Festa Junina	218
09/jun	Curso de História do Rio de Janeiro	219
09/jun	Convite a experimentar O Rio do Samba	220
22/jun	Atividade Educativa Batimacumba (O Rio do Samba)	221
23/jun	Candido Mendes MBA Gestão de Museus	222
23/jun	Curso de História do Rio de Janeiro O Rio do Samba	223
23/jun	Bebês no MAR 2	224
23/jun	Atividade Educativa	225
24/jun	Conversa de Galeria	226
24/jun	Conversa de Galeria com Vizinho Convidado	227
26/jun	Formação em Arte, Educação e Cultura Visual: Flechas no tempo como cultura encante, com Luiz Antônio Simas e Luiz Ruffino	228
30/jun	Atividade Educativa Trabalhar ão (Tunga)	229
30/jun	III Fórum sobre Cultura Surda no MAR	230
30/jun	Abertura da Exposição Tunga, o rigor da distração	231
30/jun	Curso de História do Rio de Janeiro o Rio do Samba	232
30/jun	Performance O Grivo (Tunga)	233
01/jul	Conversa de Galeria	234
01/jul	Performance O Grivo (Tunga)	235
03/jul	Formação em Arte, Educação e Cultura Visual: Flechas no tempo como cultura encante, com Luiz Antônio Simas e Luiz Ruffino	236
06/jul	Conversa na Biblioteca	237
07/jul	Café com Vizinhos	238
07/jul	Curso de História do Rio de Janeiro O Rio do Samba	239

07/jul	Atividade Educativa	240
08/jul	Conversa de Galeria	241
10/jul	Formação em Arte, Educação e Cultura Visual: Flechas no tempo como cultura encante, com Luiz Antônio Simas e Luiz Ruffino	242
13/jul	MAR de Música Rio x Bahia - Maglore + Baile Transeunte	243
14/jul	Atividade Educativa	244
17/jul	Formação em Arte, Educação e Cultura Visual: Flechas no tempo como cultura encante, com Luiz Antônio Simas e Luiz Ruffino	245
25/jul	Férias no MAR Atividade no Pavilhão: Agência de Imagens	246
26/jul	Férias no MAR Atividade no Pavilhão: Que horas são	247
26/jul	Seminário Internacional Desafios Dos Museus No Século XXI	248
26/jul	Férias no MAR Laboratório de Criação com a primeira infância	249
27/jul	Seminário Internacional Desafios Dos Museus No Século XXI	250
27/jul	Férias no MAR Atividade no Pavilhão: Investigações sobre o vazio	251
28/jul	Seminário Internacional Desafios Dos Museus No Século XXI	252
28/jul	Férias no MAR Laboratório de Criação Incorporar-te	253
29/jul	MAR em Libras Conversa de Galeria	254
29/jul	Férias no MAR Laboratório de Criação Pedra Cabeça	255
12/ago	Conversa de Galeria	256
18/ago	Curso de Extensão Desenvolvimento de Públicos MBA em Gestão de Museus	257
18/ago	Atividade Educativa	258
19/ago	Conversa de Galeria com Vizinho Convidado	259
21/ago	Universidade da Quebrada Resistência e reinvenção	260
23/ago	2ª Trans-In-Corporados: Construindo redes para a internacionalização da pesquisa em dança	261
24/ago	2ª Trans-In-Corporados: Construindo redes para a internacionalização da pesquisa em dança	262
25/ago	2ª Trans-In-Corporados: Construindo redes para a internacionalização da pesquisa em dança	263
25/ago	Atividade Educativa	264
26/ago	MAR em Libras Conversa de Galeria	265
28/ago	Universidade da Quebrada Resistência e reinvenção	266
01/set	Café com vizinhos	267
01/set	Atividade Educativa	268
02/set	Conversa de Galeria	269
04/set	Universidade da Quebrada Resistência e reinvenção	270
08/set	Atividade Educativa	271
09/set	Conversa de Galeria	272
10/set	Falecimento de Tia Lúcia	--
11/set	Universidade da Quebrada Resistência e reinvenção	273
14/set	MAR de Música – Quem não luta tá morto	274
19/set	Repertórios de dança Marcelo Evelin	275

25/set	Repertórios de dança Marcelo Evelin	276
26/set	Repertórios de dança Marcelo Evelin	277
28/set	Aula inaugural da pós-graduação em artes visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ	278
29/set	Curso de extensão – Museus e desenvolvimento social MBA em Gestão de Museus	279
29/set	Fórum MAR Aberto Laboratório de Criação com Coleraalegria	280
29/set	Atividade Educativa	281
02/out	Repertórios de dança – Marcelo Evelin	282
03/out	Repertórios de dança – Marcelo Evelin	283
03/out	Curso Trajetórias Judaicas	284
05/out	MAR de Música Plutão Já Foi Planeta + Festa Velcro	285
06/out	Café com Vizinhos	286
06/out	Laboratório de Criação	287
09/out	Repertórios de dança – Marcelo Evelin	288
10/out	Repertórios de dança – Marcelo Evelin	289
10/out	Curso Trajetórias Judaicas	290
12/out	MAR é lugar de criança	291
12/out	MAR é lugar de criança	292
16/out	Repertórios de dança – Marcelo Evelin	293
16/out	Universidade das Quebradas	294
17/out	Repertórios de dança – Marcelo Evelin	295
17/out	Curso Trajetórias Judaicas	296
20/out	Laboratório de Criação	297
20/out	Curso de extensão – Plano Museológico MBA em Gestão de Museus	298
23/out	Repertórios de dança – Marcelo Evelin	299
24/out	Repertórios de dança – Marcelo Evelin	300
24/out	Curso Trajetórias Judaicas	301
27/out	Curso de extensão – Plano Museológico MBA em Gestão de Museus	302
27/out	Laboratório de Criação	303
30/out	Repertórios de dança – Marcelo Evelin	304
30/out	Universidade das Quebradas	305
31/out	Repertórios de dança – Marcelo Evelin	306
31/out	Curso Trajetórias Judaicas	307
09/nov	MAR de Música Consciência Negra: Xênia França + Jamaicaxias	308
16/nov	Festival Mulheres no Mundo - WOW	309
17/nov	Festival Mulheres no Mundo - WOW	310
18/nov	Festival Mulheres no Mundo - WOW	311
27/nov	VI Jornada de Educação e Relações Étnico-Raciais do MAR	312
28/nov	VI Jornada de Educação e Relações Étnico-Raciais do MAR	313
29/nov	VI Jornada de Educação e Relações Étnico-Raciais do MAR	314
01/dez	Laboratório de Criação Dia Internacional da Pessoa com Deficiência	315

01/dez	Dia Internacional da Pessoa com Deficiência	316
08/dez	Lançamento da nova bandeira do MAR Adriana Varejão	317
08/dez	Moça Prosa - Seminário Samba: Patrimônio do Brasil	318
12/dez	Odiolândia de Gisele Beiguelman Mulheres na Coleção MAR	319
15/dez	Encerramento do 1º Circuito de Rodas Culturais do Rio de Janeiro	320
Atividades 2019 - Levantamento Autônomo		
08/jan	MAR que Calor! Papagaio Sabido no MAR (samba, choro e forró)	321
12/jan	Café com Vizinhos	322
12/jan	Oficina de Criação: 10 a 14 anos	323
15/jan	Atendimento Escutadores	324
18/jan	MAR que Calor! – Baile Charme com DJ Michell	325
19/jan	Oficina de Criação: 3 a 5 anos	326
26/jan	Oficina de Criação: 6 a 9 anos	327
30/jan	VII Curso de Mediadores Culturais do MAR Mediação e diferença	328
01/fev	VII Curso de Mediadores Culturais do MAR Mediação e diferença	329
02/fev	Oficina de Criação: 0 a 2 anos Bebês no MAR	330
02/fev	Bloco Infantil Mini Seres do Mar no Museu de Arte do Rio	331
06/fev	VII Curso de Mediadores Culturais do MAR Mediação e diferença	332
08/fev	VII Curso de Mediadores Culturais do MAR Mediação e diferença	333
09/fev	Café com Vizinhos	334
09/fev	Oficina de Criação: 3 a 5 anos	335
09/fev	MAR de Oswaldo Cruz e Madureira (debates, oficinas de percussão, sessão de cinema, roda de samba e outros)	336
13/fev	VII Curso de Mediadores Culturais do MAR Mediação e diferença	337
15/fev	VII Curso de Mediadores Culturais do MAR Mediação e diferença	338
16/fev	Oficina de Criação: 6 a 9 anos	339
16/fev	Oficina de Criação: Imagem e corpo	340
20/fev	VII Curso de Mediadores Culturais do MAR Mediação e diferença	341
22/fev	VII Curso de Mediadores Culturais do MAR Mediação e diferença	342
22/fev	MAR que Calor! – Baile Charme com DJ Michell	343
23/fev	Performance Cia Dance in Rio	344
23/fev	Oficina de Criação “Vexilologia”	345
23/fev	Escola do Olhar de Férias: Oficinas de Criação	346
14/mar	Curso de Formação Mário Pedrosa atual Módulo I – Política e Arte	347
16/mar	Ciclo de Seminários Mulheres nas Artes Módulo I – Anna Bella Geiger	348
21/mar	Curso de Formação Mário Pedrosa atual Módulo I – Política e Arte	349
23/mar	Ciclo de Seminários Mulheres nas Artes Módulo I – Anna Bella Geiger	350
28/mar	Curso de Formação Mário Pedrosa atual Módulo I – Política e Arte	351
29/mar	MAR de Música BK – Aniversário do Museu de Arte do Rio	352

30/mar	Ciclo de Seminários Mulheres nas Artes Módulo I – Anna Bella Geiger	353
30/mar	Lançamento da Coleção Semear – Livros Puri no MAR	354
30/mar	Oficinas de Criação no MAR	355
04/abr	Curso de Formação Mário Pedrosa atual Módulo I – Política e Arte	356
06/abr	Ciclo de Seminários Mulheres nas Artes Módulo I – Anna Bella Geiger	357
11/abr	Curso de Formação Mário Pedrosa atual Módulo II – Modernidade crítica: outro projeto para o Brasil moderno	358
13/abr	Ciclo de Seminários Mulheres nas Artes Módulo I – Anna Bella Geiger	359
13/abr	Abertura da Exposição – Rosana Paulino: a costura da memória	360
13/abr	Conversa de Galeria	361
18/abr	Curso de Formação Mário Pedrosa atual Módulo II – Modernidade crítica: outro projeto para o Brasil moderno	362
25/abr	Curso de Formação Mário Pedrosa atual Módulo II – Modernidade crítica: outro projeto para o Brasil moderno	363
27/abr	Ciclo de Seminários Mulheres nas Artes Módulo II – Conceição Evaristo	364
28/abr	MAR de Música Digitaldubs toca Gilberto Gil participação Larissa Luz	365
28/abr	Encerramento da Exposição O Rio do Samba: resistência e reinvenção	366
28/abr	Lançamento Edições Funarte Martinho da Vila e Bezerra da Silva	367
28/abr	Lançamento da nova bandeira do MAR Vai passar (?), de Marcos Chaves	368
02/mai	Curso de Formação Mário Pedrosa atual Módulo II – Modernidade crítica: outro projeto para o Brasil moderno	369
09/mai	Curso de Formação Mário Pedrosa atual Módulo II – Modernidade crítica: outro projeto para o Brasil moderno	370
11/mai	Ciclo de Seminários Mulheres nas Artes Módulo II – Conceição Evaristo	371
14/mai	Curso de Introdução a Libras – turma 1	372
14/mai	Ciclo de Narrativas Curtas – Uma homenagem a Marcelo Yuka	373
14/mai	Semana de Museus 2019 Conheça o MAR Especial – Acervo museológico	374
14/mai	Guided Tours 'Women at the Museum of Arte'- WOW no MAR	375
14/mai	Ciclo Marcelo Yuka – Aula Inaugural FLUP	376
15/mai	Semana de Museus 2019 Encontro – Preservação da memória e do patrimônio cultural hoje	377
15/mai	Curso de Introdução a Libras – turma 3	378
16/mai	Rio de Encontros 10 anos: transformando ideias em ação	379
16/mai	Curso de Introdução a Libras – turma 2	380
16/mai	Curso de Formação Mário Pedrosa atual Módulo III - Imaginação museal e pós-modernidade	381

16/mai	Semana de Museus 2019	382
17/mai	Curso de Introdução a Libras – turma 4	383
17/mai	MAR de Música Lançamento de “Insolente”: Marcelinho da Lua & Tranquilo Soundz	384
17/mai	Semana de Museus 2019	385
18/mai	Ciclo de Seminários Mulheres nas Artes Módulo II – Conceição Evaristo	386
18/mai	Oficina de Criação Museu da Minha Casa (atividade educativa de musealização de objetos pessoais)	387
18/mai	Semana de Museus 2019 Conheça o MAR Especial – Itens Raros	388
19/mai	Semana de Museus 2019 Conheça o MAR Especial em Libras – Itens Raros	389
21/mai	Curso de Introdução a Libras – turma 1	390
21/mai	Ciclo de Narrativas Curtas – Uma homenagem a Marcelo Yuka	391
22/mai	Curso de Introdução a Libras – turma 3	392
23/mai	Curso de Formação Mário Pedrosa atual Módulo III - Imaginação museal e pós-modernidade	393
23/mai	Rio de Encontros 10 anos: transformando ideias em ação	394
25/mai	Ciclo de Seminários Mulheres nas Artes Módulo II – Conceição Evaristo	395
25/mai	Abertura da Exposição – O Rio dos Navegantes + Instalação FLUXO	396
28/mai	Curso Cultura Surda, Arte e Mediação - Aula 1: O que é Cultura Surda?	397
30/mai	Curso de Formação Mário Pedrosa atual Módulo III - Imaginação museal e pós-modernidade	398
01/jun	Ciclo de Seminários Mulheres nas Artes Módulo II – Conceição Evaristo	399
04/jun	Curso Cultura Surda, Arte e Mediação - Aula 2: Condição do ouvinte na comunidade surda	400
06/jun	Curso de Formação Mário Pedrosa atual Módulo III - Imaginação museal e pós-modernidade	401
08/jun	Ciclo de Seminários Mulheres nas Artes Módulo III – Anna Maria Maiolino	402
08/jun	Lançamento Funarte Dramaturgia Negra RJ	403
11/jun	Curso Cultura Surda, Arte e Mediação - Aula 3: Corpo e performance	404
15/jun	Ciclo de Seminários Mulheres nas Artes Módulo III – Anna Maria Maiolino	405
18/jun	Curso Cultura Surda, Arte e Mediação - Aula 4: Cena e movimento	406
22/jun	Ciclo de Seminários Mulheres nas Artes Módulo III – Anna Maria Maiolino	407
23/jun	SomaRumor	408
25/jun	Curso Cultura Surda, Arte e Mediação - Aula 5: Poesia, gesto e performatividade	409
28/jun	MAR de Música: Festa Junina com Sexteto Sucupira + Virimexe	410

29/jun	Ciclo de Seminários Mulheres nas Artes Módulo III – Anna Maria Maiolino	411
30/jun	Mão no MAR – Translação da casa pela paisagem	412
02/jul	Curso Cultura Surda, Arte e Mediação - Aula 6: Mídias digitais e redes sociais	413
06/jul	Ciclo de Seminários Mulheres nas Artes Módulo III – Anna Maria Maiolino	414
06/jul	Galeria Providência 2019	415
09/jul	Curso Cultura Surda, Arte e Mediação - Aula 7: Narrativas Surdas e literatura	416
11/jul	Palestra Jards Macalé no MAR	417
13/jul	Ciclo de Seminários Mulheres nas Artes Módulo III – Anna Maria Maiolino	418
15/jul	Flip::Flup no MAR	419
16/jul	Férias no MAR 2019	420
17/jul	Férias no MAR 2019	421
18/jul	Férias no MAR 2019	422
19/jul	Férias no MAR 2019	423
20/jul	Férias no MAR 2019	424
21/jul	Férias no MAR 2019	425
22/jul	Férias no MAR 2019	426
23/jul	Férias no MAR 2019	427
23/jul	Curso Cultura Surda, Arte e Mediação - Aula 8: Feminismos Surdos	428
24/jul	MAR de Música apresenta: CelebraRua #LigaRJ	429
24/jul	Férias no MAR 2019	430
27/jul	Lançamento do livro Contos do Orixás no MAR	431
27/jul	Férias no MAR 2019	432
28/jul	Férias no MAR 2019	433
30/jul	Curso Cultura Surda, Arte e Mediação - Aula 9: Movimento Negro Surdo	434
06/ago	Curso Cultura Surda, Arte e Mediação - Aula 10: Cultura Surda e mediação cultural	435
08/ago	MAR apresenta: Conversas na Sala de Encontro	436
11/ago	Mão no MAR – translação da casa pela paisagem	437
17/ago	Lançamento do livro “Memória da Amnésia”, de Gisele Beiguelman no MAR	438
17/ago	Curso Arte, ação e pensamento anticoloniais	439
18/ago	Curso Arte, ação e pensamento anticoloniais	440
19/ago	Curso Arte, ação e pensamento anticoloniais	441
20/ago	Curso Arte, ação e pensamento anticoloniais	442
21/ago	Curso Arte, ação e pensamento anticoloniais	443
24/ago	Reinauguração da Biblioteca MAR	444
12/out	MAR é lugar de criança	445

16/out	FLUP 2019 – A festa literária das periferias	446
20/out	Oficina com a ilustradora Aurélia Fonty em homenagem a Malala	447
14/dez	MAR na Rua: EP 1 – “O MAR olha para o Rio”, com Pâmela Carvalho	448
26/nov	Abertura da Exposição – Pardo é papel, de Maxwell Alexandre	449
27/nov	VII Jornada de Educação e Relações Étnico-Raciais do MAR	450
28/nov	VII Jornada de Educação e Relações Étnico-Raciais do MAR	451
28/nov	MAR na Rua: EP 2 – “Representação de si – representação do outro”, com Maurício Hora	452
29/nov	VII Jornada de Educação e Relações Étnico-Raciais do MAR	453
30/nov	Abertura Spider	454
04/dez	MAR na Rua: EP 3 – “Esqueletos no subsolo”, com Merced Guimarães	455
06/dez	Universidade das Quebradas Seminário UQ 10+10	456
10/dez	Ocupa Biblioteca MAR	457
12/dez	MAR na Rua: EP 4 – “O que é preciso para fazer arte”, com Mulambö	458
19/dez	MAR na Rua: EP 5 – “Cosmóvisões Negras”, com Mãe Celina de Xangô	459
Apurados posteriormente		
02/dez	2017 - Café com Vizinhos	460
06/dez	2019 - Café com Vizinhos	461

Tabela de atividades oferecidas pelo Museu de Arte do Rio ocorridas no recorte da pesquisa e levantadas autonomamente através do InternetArchive e Facebook do MAR. Fonte: elaborado pela autora.

13. Tabela de ocorrência de atividades antes, durante, em paralelo e depois de O Rio do Samba

Atividades/Período	Antes	Durante	Paralelo	Depois
Convite a experimentar Formação de Professores	2	3	1	--
Oficinas	4	--	10	--
Conheça o MAR	2	--	N/E	--
Conheça o MAR Especial	--	6	N/E	--
MAR de Música	1	--	8	--
Festivais	1	--	3	--
Conversa de Galeria	--	8	7	--
Conversa de Galeria Especial com Vizinho Convidado	--	3	1	--
Conversa de Galeria MAR em Libras	--	4	2	--
Atrações musicais	--	4	4	--
Atividade Educativa	--	8	14	--
Exibição de documentários	--	2	--	--
Visita Educativa	--	2	9	--
Eventos variados	--	2	44	--
Cursos	--	1	33	--
Formações	--	1	12	--
Lançamento da Bandeira do MAR	--	--	2	--
Lançamento de livros	--	2	1	--
Total	10	52	151	0

Tabela com as atividades relacionadas à O Rio do Samba antes, durante, em paralelo e depois, com dados levantados autonomamente. Fonte: sistematizado pela autora com base no levantamento de atividades.

Legenda: N/E – Não Encontrado. Usamos esta legenda para sinalizar eventos que são de ocorrência semanal e contínua, embora não tenham sido localizadas comprovações no período.

