UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM
MUSEOLOGIA

Denyse Emerich

Formação de educadores de museus para exposições
antropológicas: perspectivas contemporâneas e descolonização

São Paulo
2019

Denyse Emerich

Formação de educadores de museus para exposições
antropológicas: perspectivas contemporâneas e descolonização

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação Interunidades em Museologia
da Universidade de São Paulo para obtenção
do título de Mestre em Museologia.

Área de Concentração: Museologia

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marília Xavier Cury

Linha de Pesquisa: Teoria e Método da
Gestão Patrimonial e dos Processos
Museológicos

Versão corrigida (*)

(*) A versão original encontra-se disponível no
MAE/USP

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação integral ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica elaborada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação, MAE/USP,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Emerich, Denyse

Formação de educadores de museus para exposições
antropológicas: perspectivas contemporâneas e
descolonização / Denyse Emerich; orientadora Marília
Xavier Cury. -- São Paulo, 2019.
120 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
em Interunidades em Museologia) -- Museu de
Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo,
2019.

1. Educação em museus. 2. Formação. 3. Exposição
antropológica. 4. Mostra do Redescobrimento. 5. Arte
Indígena. I. Xavier Cury, Marília , orient. II.
Título.

Bibliotecária responsável:

Monica da Silva Amaral - CRB-8/7681

Nome: Denyse Emerich

Título: Formação de educadores de museus para exposições antropológicas: perspectivas contemporâneas e descolonização

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Museologia.

Aprovada em: 16 de agosto de 2019.

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Marília Xavier Cury

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: Aprovada

Prof.^a Dr.^a Maria Marta Reca

Instituição: Universidad Nacional de La Plata

Julgamento: Aprovada

Prof.^a Dr.^a Lilian do Amaral Nunes

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: Aprovada

Ao Gilmar, companheiro de vida e de
sonhos, que me ajuda a crescer com suas
observações, seu silêncio e seu amor.

AGRADECIMENTOS

No momento em que me dedico a pensar em todas as pessoas que colaboraram para esta pesquisa, estimulando, inspirando, sugerindo caminhos, deixando o ombro à disposição, o ouvido, informações e contatos, sou tomada por um profundo sentimento de gratidão. Familiares, amigos de longa data e recém-conhecidos já tão valiosos, colegas de profissão e professores me tornaram honrada com seu carinho e atenção.

Em especial, agradeço à minha orientadora, Marília Xavier Cury, que proporcionou suporte e direcionamento, me conduzindo por um caminho seguro.

Aos docentes com os quais tive contato durante o curso de Mestrado: Adriana Russi, Ana Magalhães, Camilo de Mello Vasconcellos, Eliete Pereira, Josué Carvalho, Leilane Patrícia de Lima, Maria Isabel Landim, Maria Margaret Lopes e Paulo Cesar Garcez Marins.

Às professoras Carmen Sylvia Guimaraes Aranha e Denise Grinspum, pela leitura atenta, comentários e reflexões na etapa de qualificação, que concorreram para a adoção de novos rumos na temática estudada.

À professora Maria Marta Reca, por sua generosidade em tomar contato com a pesquisa em andamento. As contribuições compartilhadas nessa oportunidade foram de inestimada relevância para o desenvolvimento dos capítulos restantes.

Às professoras Maria Marta Reca e Lilian do Amaral Nunes, pela leitura carinhosa desta dissertação e sugestões valiosas à sua complementação.

Aos colegas de trabalho e amigos que me incentivaram a dar início a esta investigação e estimularam durante todo o processo: Alexandre Furtado, César Orte Novelli Rodrigues, Christiane Muniz, Debora Fernandes, Denise Ortiz de Carvalho, Jayson Miranda Sant'Ana, Juliana Asmir, Katia Felipini, Lucas Olles, Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha, Margarete de Oliveira, Maria Cristina de Oliveira Bruno, Mila Milene Chiovatto, Rafaella de Castro Fusaro, Ruy Lewgoy Luduvise, Telma Cristina Möskén e Vera Lúcia Cardoso Farinha.

A todos os que participaram da Mostra do Redescobrimento – Brasil +500 e que se dispuseram a ajudar, quando precisei encontrar material relativo à exposição, para descrevê-la: Ana Helena Curti, Francisca Aida Barboza Figols, Luis Donisete Benzi Grupioni, Maria Paula de Souza Amaral, Mirca Izabel Bonano, Rachel Mattara e Renata Bittencourt.

Destaco a colaboração da Prof.^a Dr.^a Mirian Celeste Martins, por colocar à disposição o programa educativo da Mostra do Redescobrimento – Brasil +500, que possibilitou a estrutura de parte deste trabalho. Agradeço igual e especialmente aos

seis colegas que atuaram no módulo Artes Indígenas e participaram das entrevistas, ocasiões em que compartilhamos lembranças, aprendizados e emoções: Ana Paula Altman, Andrea Alexandra do Amaral Silva e Biella, Eros Souza Secchi, Luciana Conrado Martins, Maria Elisa Rizzi Cintra e Rita de Cássia Della Rocca.

Agradeço a Guilherme Salgado Rocha, que mais do que revisor, foi amigo e leitor atento.

A minha gratidão aos colegas de turma, com os quais dividi descobertas, inseguranças e experiências: Aliene Tamires Bonassi, Erica Andreza Coelho, Juliana Macedo Llopis Pons, Letícia Suárez Victor, Pércila Márcia da Silva, Thaís Creolezio e ao Otávio Pereira Balanguer, parceiro com o qual tive o prazer e a honra de dividir a representação discente.

Agradeço ainda aos alunos de outras turmas, que se transformaram em amigos queridos: Cristiane Eugênia Amarante, Cristiane Landi de Moraes, Eduardo Polidori Villa Nova de Oliveira, Leonardo da Silva Vieira, Sofia Gonzalez e Suzy da Silva Santos.

E por fim, mas não menos importante, meus agradecimentos aos funcionários do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, às equipes da Seção de Aquisição e Tratamento da Informação, com destaque para Hélio Rosa de Miranda, sempre disponível e disposto a ajudar, e do Setor de Pós-Graduação: Karen Barros Ribeiro, Claudia Hotta e Tânia Delonero.

“Se discrimino o menino ou menina pobre, a menina ou o menino negro, o menino índio, a menina rica; se discrimino a mulher, a camponesa, a operária, não posso evidentemente escutá-los e se não os escuto, não posso falar com eles, mas a eles, de *cima para baixo*. Sobretudo, me proíbo entendê-los. Se me sinto superior ao diferente, não importa quem seja, recuso-me *escutá-lo* ou *escutá-la*. O diferente não é o *outro* a merecer respeito é um *isto* ou *aquilo*, destratável ou desprezível.” (FREIRE, 2002, 45)

RESUMO

EMERICH, Denyse. **Formação de educadores de museus para exposições antropológicas: perspectivas contemporâneas e descolonização**. 2019. 120fls Dissertação (Mestrado em Museologia) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

A proposta desta pesquisa é refletir sobre a formação recebida pelos educadores que atuam em exposições. O ponto de partida é a formação da equipe de educadores da Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500, em 2000, centrando-se no módulo Artes Indígenas. O projeto de educação da Mostra foi concebido para receber grande número e diversidade de público e preparado com ações de educação e materiais pedagógicos direcionados a públicos distintos. A pesquisa apresenta as diretrizes teóricas e metodológicas adotadas no Projeto Monitoria, para preparar os educadores que interagiram com o público. Em seguida, levanta pontos sobre o papel dos museus e sua participação social na atualidade, a partir dos desafios da educação museal, com destaque para a formação de equipes educativas e diálogo entre a museologia e a antropologia.

Palavras-chave: Formação. Educação em Museus. Exposição antropológica. Mostra do Redescobrimento. Arte Indígena.

ABSTRACT

EMERICH, Denyse. **Training of educators in museums for anthropological exhibitions: contemporary perspectives and decolonization.** 2019. 120fls. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

The purpose of this research is to reflect on the training received by educators working in exhibitions. Its starting point is the training of the museum education staff for the “Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500”, in 2000, focusing on the module Indigenous Art. The Mostra education project was designed to receive an abundance and diversity of public, and developed with educational actions and pedagogical materials aimed at varied audiences. In this scenario, the research introduces the theoretical and methodological guidelines implemented in the “Projeto Monitoria” to train the educators interacting with the public. It then raises points about the role of museums and their current social participation, based on the challenges of museum education, focusing on the training of educational teams and the dialogue between museology and anthropology.

Keywords: Training. Education in museums. Anthropological exhibition. Rediscovery exhibition. Indigenous arts.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 - Mapa esquemático do Parque Ibirapuera com a localização dos pavilhões	25
Figura 02 - Detalhe da cenografia do módulo Arte do Século XIX	27
Figura 03 - Detalhe da cenografia do módulo Arte do Século XIX.....	27
Figura 04 - Detalhe da cenografia do módulo Arte Barroca.....	29
Figura 05 - Detalhe da cenografia do módulo Arte Moderna.....	31
Figura 06 - Detalhe da cenografia do módulo Imagens do Inconsciente.....	32
Figura 07 - Detalhe da cenografia do módulo Olhar Distante.....	33
Figura 08 - Detalhe da cenografia do módulo Arte Contemporânea.....	34
Figura 09 - Detalhe da cenografia do módulo Arte Afro-brasileira.....	35
Figura 10 - Detalhe da cenografia do módulo Arte Afro-brasileira.....	35
Figura 11 - Detalhe da cenografia do Cine Caverna.....	36
Figura 12 - Detalhe da cenografia do módulo Arte Popular.....	37
Figura 13 - Detalhe da cenografia do módulo Carta de Pero Vaz de Caminha.	38
Figura 14 - Detalhe da cenografia do módulo Negro de Corpo e Alma.....	39
Figura 15 - Detalhe da cenografia do módulo Arqueologia.....	40
Figura 16 - Detalhes da cenografia do módulo Arte: Evolução ou Revolução?	41
Figura 17 - Detalhe da cenografia do módulo A primeira descoberta da América.....	42
Figura 18 - Detalhe da cenografia do módulo Artes Indígenas – piso térreo.	44
Figura 19 - Detalhe da cenografia do módulo Artes Indígenas – piso térreo.	46
Figura 20 - A índia Nivalda e o índio Aloisio observam o manto Tupinambá.	47
Figura 21 - Armadilha de pesca Baniwa, do Alto Rio Negro, em campo de sementes.....	49
Figura 22 - Detalhe da cenografia do primeiro andar do módulo Artes Indígenas.....	50
Figura 23 - Detalhe da cenografia do primeiro andar do módulo Artes Indígenas.....	50
Figura 24 - Detalhe da cenografia do segundo andar do módulo Artes Indígenas.....	51

Figura 25 - Visitantes observam objetos confeccionados pelos Wayana para comercialização.....	51
Figura 26 – Terena Marcio Lipu Pereira Jorge, residente na TI Vanuíre, na abertura da exposição, em 15 de março de 2019.....	87
Figura 27 – Grupo Cultural Kaingang da TI Vanuíre, na abertura da exposição, em 15 de março de 2019. Na ocasião, a kujã (pajé na língua Kaingang) Dirce Jorge Lipu Pereira cumpriu um ritual de purificação do museu, a pedido dos ancestrais, que autorizaram a abertura do módulo Kaingang.....	88
Figura 28 – Os Guarani Nhandewa, na abertura da exposição, em 10 de maio de 2019. Na foto, apresentação do Grupo Mandu'á	88
Figura 29 – Discurso dos Guarani Nhandewa, Aldeia Nimuendaju, TI Araribá, na abertura da exposição, em 10 de maio de 2019. Da esquerda para a direita, Claudino Marcolino, cacique, Gleyser Alves Marcolino, pajé que fez o cerimonial de purificação para autorização dos encantados, Creiles Marcolino, diretora da Escola Estadual Indígena Aldeia Nimuendaju; atrás dela, Tiago Oliveira, coordenador pedagógico da escola indígena, e Eduardo Góes Neves, vice-diretor do MAE-USP.....	89
Figura 30 – Os Terena da TI Icatu e Aldeia Ekeruá da TI Araribá na abertura da exposição, em 28 de junho de 2019.....	89
Figura 31 – Os Terena da TI Icatu e Aldeia Ekeruá da TI Araribá na abertura da exposição, em 28 de junho de 2019. Exibição da Dança da Ema, tradicional no grupo. Nesse dia foram mostradas sete etapas da Dança. Na foto, menino iniciado sendo apresentado ao grupo e à cultura, como guerreiro, com desafios contemporâneos para a preservação da cultura tradicional Terena.....	90

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Adusp	Associação dos Docentes da Universidade de São Paulo
CECOR	Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
DIM	Dia Internacional dos Museus
Funai	Fundação Nacional do Índio
ICOM	Conselho Internacional de Museus
MAC	Museu de Arte Contemporânea
MAE	Museu de Arqueologia e Etnologia
MG	Minas Gerais
SESC	Serviço Social do Comércio
TI	Terra Indígena
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	16
1.1. Apresentação do tema central da dissertação	16
1.2. Razões da escolha do tema	16
1.3. Metodologia de pesquisa	18
2. MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO – BRASIL + 500	20
2.1 Sobre a exposição	20
2.2 Ideia central da curadoria	23
2.3 A exposição	25
2.3.1 <i>Pavilhão da Bienal Ciccilo Matarazzo</i>	26
2.3.1.1 Arte do Século XIX – piso térreo	26
2.3.1.2 Arte Barroca – piso térreo e mezanino	28
2.3.1.3 Arte Moderna – segundo piso	30
2.3.1.4 Imagens do Inconsciente – segundo piso	31
2.3.1.5 O Olhar Distante – terceiro piso	32
2.3.1.6 Arte Contemporânea – segundo e terceiro pisos	33
2.3.1.7 Arte Afro-brasileira – terceiro piso	34
2.3.2 <i>Cine Caverna</i> – localização: atrás do Pavilhão da Bienal	36
2.3.3 <i>O Pavilhão Manuel da Nóbrega</i>	37
2.3.3.1 Arte Popular	37
2.3.3.2 Carta de Pero Vaz de Caminha	38
2.3.3.3 Negro de Corpo e Alma	39
2.3.4 <i>O Pavilhão Lucas Nogueira Garcez</i>	40
2.3.4.1 Arqueologia – subsolo	40
2.3.4.2 A primeira descoberta da América – Arte: Evolução ou Revolução? – subsolo	41
3 O MÓDULO ARTES INDÍGENAS E A ÁREA DE AÇÃO EDUCATIVA	43
3.1 Módulo Artes Indígenas – Pavilhão Lucas Nogueira Garcez: pisos térreo, primeiro e segundo andares	43
3.2 Área de Ação Educativa da Mostra do Redescobrimento	53
3.2.1 <i>Projeto de Educação Formal e Instrumentos de Mediação</i>	55
3.2.2 <i>Projeto Monitoria</i>	56
3.2.2.1 Seleção e formação	61

4 O MUSEU E A EXPOSIÇÃO COMO DESAFIOS PARA A FUNÇÃO SOCIAL	70
4.1 Os educadores e o Módulo Artes Indígenas da Mostra do Redescobrimento	74
4.2 Experiência em direção à descolonização	82
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS	97
ANEXO A - ÁREA DE AÇÃO EDUCATIVA – PROGRAMA EDUCATIVO	103
ANEXO B – CALENDÁRIO DO CURSO DE FORMAÇÃO	119

1. INTRODUÇÃO

A introdução está dividida em três subitens, cada um tratando de um destes assuntos: apresentação do tema central e objetivos da pesquisa, razões de escolha do tema e metodologia de pesquisa adotada, com a descrição dos métodos e instrumentos empregados para o seu cumprimento.

1.1 Apresentação do tema central da dissertação

O foco da pesquisa está na formação que os educadores recebem para atuar nas ações educativas em exposições antropológicas, e a importância da formação na atuação com o público. O ponto de partida adotado foi o estudo da formação que os educadores receberam para atuar no módulo Artes Indígenas da Mostra do Redescobrimento - Brasil + 500, em 2000.

A pesquisa tem por objetivos:

- Analisar a formação dos educadores e os referenciais teóricos adotados no projeto educativo da Mostra do Redescobrimento, e o momento em que se procedeu, para o entendimento das discussões no período de concepção e aplicação das ações educativas desenvolvidas no módulo Artes Indígenas;
- Refletir sobre o papel dos museus e sua participação social na atualidade, a partir dos desafios da educação museal e da perspectiva de descolonização, incidindo na formação de equipes educativas.

1.2 Razões da escolha do tema

O período entre as décadas de 1990 e 2000 foi de inclusão do Brasil nos roteiros das grandes mostras internacionais itinerantes. Também chamadas de *blockbusters exhibitions*, estas exposições vêm acompanhadas de estratégias de marketing especialmente criadas para atingir um público que não está habituado a frequentar exposições.

O aumento de oferta na quantidade de exposições e diversidade de temas, conseqüentemente trouxe mudanças de naturezas distintas. Por exemplo, mudaram os recursos expográficos utilizados para a apresentação dos bens patrimoniais, com o objetivo de aproximar o visitante não frequente

desses objetos; mudaram a linguagem e o conteúdo dos textos de parede e folhetos oferecidos ao público, e os materiais de apoio que complementam as informações sobre os temas tratados nas exposições; e até mesmo se intensificou a utilização da tecnologia como suporte de exibição de conteúdo.

A crescente oferta de exposições e o apelo da mídia para sua divulgação estimularam gradativamente o aumento da visitação, principalmente dando a oportunidade de contato com objetos raros a uma parcela de público que não tinha acesso aos países que guardam as obras. Além disso, propiciaram a primeira aproximação de uma parcela desse público à produção artística de grandes mestres das artes visuais.

São Paulo foi uma das primeiras cidades brasileiras a se estabelecer no circuito de exposições internacionais e, portanto, uma das grandes beneficiadas com o aumento na oferta de oportunidades de visitação. A mudança na divulgação alcançou o resultado pretendido de aumento do interesse e da frequência a exposições. Uma pesquisa de perfil de público aplicada na 23ª Bienal de São Paulo, em 1996, confirma o alcance do resultado. “Segundo essa pesquisa, naquele ano, a maioria das pessoas havia ido à Bienal pela primeira vez, e 98% delas pretendiam voltar para as próximas edições” (ALAMBERT & CANHÊTE, 2004, p. 240).

Nessa mesma década foram organizados preparativos para as comemorações dos 500 anos da chegada dos portugueses ao território brasileiro, que ocorreria em 2000. Para a exposição de artes que fizesse parte dos festejos foi gerada, no Conselho da Fundação Bienal, a Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais (MINERINI NETO, 2014, p. 182).

A pesquisa se desenvolveu a partir da Mostra do Redescobrimento - Brasil + 500, em 2000, que se constituiu em 13 módulos distribuídos em três pavilhões do Parque do Ibirapuera, em São Paulo; abordou amplo panorama de objetos distintos em natureza e origem, produzidos em território brasileiro, desde as culturas pré-cabralinas até a arte contemporânea, e foi concebida para atrair um grande número de visitantes, vindos de diversas partes do país e do mundo, de diversas faixas etárias, com vários níveis de escolaridade.

Segundo Miriam Celeste Martins (2001, p. 101), coordenadora geral da Ação Educativa e Social da exposição:

A tarefa maior da equipe da Ação Educativa era lidar com um rico universo convidando a descobertas de terras outras, como cartógrafas sensíveis que registram a expedição, como anfitriãs que preparam a recepção para milhares de convidados. [...] para que tudo isso pudesse se tornar realidade criamos muitos instrumentos e ações [...]

A expectativa do amplo espectro temático temporal, estilístico, cultural, social, antropológico e de diversidade de público demandou a formação de grande equipe de educadores que dominasse diversificadas metodologias de atendimento.

Um dos maiores desafios da educação em museus está justamente em responder à multiplicidade de interesses e perfis de público, sendo necessária uma adequação dos meios utilizados nos processos educativos para possibilitar a acessibilidade intelectual e atitudinal na construção de conhecimentos em conteúdos específicos. (CHIOVATTO; AIDAR, 2007, p. 58)

Para o desafio enunciado por Chiovatto e Aidar (2007) ser superado, uma equipe de especialistas foi organizada para preparar o projeto educativo que seria implantado, considerando público escolar (professores e alunos) e espontâneo (agendado ou não). Todo o grupo que atenderia aos visitantes participou de um curso em que teve contato com fundamentos teóricos da arte-educação, além de conteúdos do campo da história da arte, crítica de arte, história, filosofia, ciências naturais, antropologia e arqueologia.

O interesse no desenvolvimento desta pesquisa surge do reconhecimento do grande esforço empreendido por todos os envolvidos para a exposição ser apresentada ao público.

1.3 Metodologia de pesquisa

A metodologia prevista para ser utilizada para o desenvolvimento deste trabalho foi a leitura de bibliografia referencial; leitura, audição e análise documental e aplicação de entrevistas:

- Leitura e análise de bibliografia referencial: textos dos autores que serviram de base para a formação dos educadores da Mostra do Redescobrimento - Brasil + 500; textos de museologia e educação, para subsidiar as discussões teóricas e metodológicas dos processos

educativos e suas aplicações em museus de antropologia com temática indígena;

- Leitura, audição e análise documental: leitura e análise do projeto de educação da Mostra do Redescobrimento - Brasil + 500 e audição e análise das entrevistas gravadas para o projeto *Seminário Arte em Tempo*, da Fundação Bienal de São Paulo, com os organizadores das ações educativas das bienais das décadas de 1990 e da Mostra do Redescobrimento, em 2000.
- Aplicação de entrevistas: entrevista presencial com seis educadores que participaram do atendimento ao público no módulo Artes Indígenas.

Durante a pesquisa foi possível identificar dois fatores que dificultaram a obtenção de dados mais precisos sobre as exposições dos módulos da Mostra do Redescobrimento, em especial a do módulo Artes Indígenas, e detalhamento da formação da equipe de educadores anterior à abertura da exposição. O primeiro foi o recuo no tempo. Dezenove anos depois de terem atuado na exposição, os educadores já não se lembravam de diversos detalhes. O segundo foi o fato de a Associação BrasilConnects – Cultura & Ecologia não mais existir. O acervo foi loteado e entregue a diversos museus em comodato, não sendo possível identificar onde está arquivada a parte documental da Instituição, mesmo entrando em contato com pessoas que estiveram envolvidas com a gestão da Mostra. Alguns contatos indicaram possibilidades que se desdobraram em outros contatos, e assim foi costurada uma teia de informações, apoiadas em monografias, dissertações, teses, catálogos, depoimentos, fotos, artigos de jornais da época e sites ainda em atividade.

2 MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO – BRASIL + 500

Este capítulo descreve a curadoria da Mostra do Redescobrimento, a organização da exposição com os números finais alcançados, a síntese dos conteúdos dos módulos e a forma como os objetos foram expostos, para indicar os conteúdos apresentados e situar conceitualmente a Área de Ação Educativa e o módulo Artes Indígenas, sobre os quais trata o capítulo seguinte.

2.1 Sobre a exposição

Em razão da comemoração dos 500 anos da chegada dos portugueses às terras brasileiras, organizou-se a exposição que apresentou um grande painel sobre a arte e a memória cultural do Brasil. Começou a ser idealizada em janeiro de 1997, e viabilizada por uma instituição criada especificamente para esse fim, a Associação Brasil 500 Anos. Seu presidente, Edemar Cid Ferreira, foi presidente da Fundação Bienal de 1993 a 1997, e seu curador, Nelson Aguilar, curador das 22^a e 23^a Bienais de São Paulo, exibidas em 1994 e 1996, respectivamente.

Durante três anos e quatro meses de trabalho, a equipe de curadoria coordenada por Aguilar, composta de 19 curadores e suas equipes, pesquisou, coletou e organizou objetos relacionados aos grupos indígenas que participaram da construção da cultura brasileira, obras de arte criadas em território nacional em 500 anos de história e outras produzidas por brasileiros e estrangeiros especialmente para a exposição, além de objetos arqueológicos que contaram a história da evolução do homem na terra - fósseis, pinturas rupestres e utensílios -, apresentando “um panorama que define a humanidade a partir do surgimento da arte, entendida como a capacidade do homem de criar símbolos” (Guia Brasil + 500, 2000, p. 1).

Dois press releases distribuídos à imprensa próximo à data da abertura da exposição deram as primeiras informações sobre a mostra para o público. O primeiro documento (COMPANHIA DA INFORMAÇÃO, 2000a) informou sobre título, local, período de exibição, e perspectiva de itinerância por dois anos em capitais brasileiras e de países dos continentes americano e europeu. O segundo (COMPANHIA DA INFORMAÇÃO, 2000b) centrou-se mais

especificamente no evento, com as informações sobre acesso, agendamento de grupos, valores de ingressos e horários de funcionamento.

Consta das informações divulgadas no primeiro press release (COMPANHIA DA INFORMAÇÃO, 2000a) que existe uma versão digital da exposição, sendo o “primeiro website brasileiro que utiliza recursos de realidade virtual para configuração de espaços museológicos contendo as principais atrações da Mostra do Redescobrimento”. Pelo site era possível comprar os ingressos que poderiam ser retirados na bilheteria ou recebidos em casa, sem ônus adicional¹.

Em 23 de abril de 2000 foi inaugurada a Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500, no Parque Ibirapuera, pelos presidentes do Brasil, Fernando Henrique Cardoso, de Portugal, Jorge Sampaio, e governador do Estado de São Paulo, Mário Covas. “Antes do corte da fita inaugural e descerramento de placa no Pavilhão Manuel da Nóbrega, índios dos grupos indígenas Xavante e Mehinaku apresentaram cantos e danças indígenas e deram presentes às autoridades” (SÃO PAULO, 2000, SP Notícias). Logo após terem dançado para os presidentes, entregaram a Fernando Henrique Cardoso carta assinada pelos indígenas Eurico (Xavante), e Ciucartec (Mehinaku), com fita de vídeo, livro e CD. O texto da carta dizia em tom de cordialidade que “não estão comemorando nada”, afirmava que “o povo brasileiro não conhece o povo indígena”, que

[...] compareceram à cerimônia “sem rancor e sem raiva”, mas alertam que os territórios demarcados para os indígenas “continuam sendo ameaçados pelos projetos de desenvolvimento que não levam em consideração nosso pensamento e nossa vida”. [...] Termina afirmando que os índios estavam ali com o objetivo de realizar “um ritual de passagem para transformar este lugar num país onde nosso povo possa viver” (ÍNDIOS, [s.d.], Reportagens).

A exposição esteve aberta ao público de 25 de abril até 10 de setembro de 2000, de terça a sexta, das 14h às 22h; sábados, domingos e feriados, das 9h às 22h. O período da manhã, das 8h30 às 13h30, nos dias úteis, estava reservado ao atendimento das escolas agendadas, públicas e privadas (COMPANHIA DA INFORMAÇÃO, 2000b).

¹ Em consulta em 31 de maio de 2019, constatou-se que ainda hoje é possível acessar sua página inicial, no endereço: <http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=194>, porém o site www.br500anos.com.br foi desativado.

Além do atendimento com os educadores da Área de Ação Educativa, em cada um dos três prédios do Parque do Ibirapuera onde foram apresentados os módulos da Mostra, os visitantes puderam contar com a opção de alugarem o Guia Digital Estadão Cultura, elaborado pelo músico Hélio Ziskind². Aproximadamente 100 mil pessoas utilizaram o Guia durante a Mostra (ZISKIND, [s.d.] Arquivo).

Quanto aos ingressos, para as escolas particulares havia um pacote de R\$ 6,00 por aluno; as públicas tinham conta de gratuidade até 100 mil alunos, com direito a um ônibus, monitoria para roteiro pré-agendado, lanche, ingresso, catálogo infantil, curso para os professores e material didático. O valor dos ingressos para o público em geral era de R\$ 7,00 por pavilhão, de terça a sexta-feira, e R\$ 10,00 nos fins de semana e feriados. Para visitar os três pavilhões os valores eram R\$ 10,00 e R\$ 15,00, respectivamente. O Cine-Caverna custava R\$ 6,00, não importando o dia da visita. Maiores de 60 anos, professores da rede pública com holerite, e estudantes pagavam meia-entrada. Também havia desconto de 25% para grupos de empresas com 30 pessoas, no mínimo (COMPANHIA DA INFORMAÇÃO, 2000b).

Os valores foram modificados no decorrer do evento. Nos dias 22 e 23 de junho, feriado de Corpus Christi, os ingressos foram oferecidos gratuitamente à população. Surpreendentemente, a visitação atingiu nos dois dias 70 mil pessoas. A organização da exposição entendeu que o preço do ingresso nos dias normais estava alto, e que a grande visitação se deveu ao manifesto interesse do público e à gratuidade dos ingressos. Por esse motivo, no mês de julho houve promoção de férias, com ingressos custando preço único de R\$ 5,00, e gratuidade para estudantes e menores de 15 anos. Com a volta às aulas, foi mantido o preço de R\$ 5,00, porém com cobrança de meia-entrada para estudantes (MOSTRA..., 2000, Ilustrada, publicidade). Como estava prevista para terminar no dia 7 e se estendeu até o dia 10 de setembro, os últimos três dias foram considerados prorrogação da exposição, e a entrada foi gratuita para todos os públicos (AGÊNCIA ESTADO, 2000).

² Ainda hoje é possível ouvi-los no endereço eletrônico http://www.helioziskind.com.br/index.php?apg=pasta_det&ndi=51&ver=por (ZISKIND, [s.d.] Arquivo).

Outra mudança que ampliou o atendimento foi que, a partir de 6 de julho, a organização do evento passou a financiar as visitas e o transporte para “comunidades carentes”, por meio de parcerias com pastorais e organizações não governamentais. Esse programa se chamou “Cultura Contra Violência”. Diariamente, grupos de pessoas que nunca haviam pisado em um museu, moradores da periferia de São Paulo, como Jardim Ângela, Heliópolis e Capão Redondo, tiveram a oportunidade (MOSTRA..., 2000, Ilustrada, publicidade).

O público teve “três postos de informação, um em cada edifício, 20 totens para consultas, 50 cadeiras de rodas para idosos e deficientes físicos, 30 ônibus exclusivos para as escolas da rede pública” (COMPANHIA DA INFORMAÇÃO, 2000b).

Os números finais alcançados pela Mostra do Redescobrimento, em São Paulo, foram impressionantes. Ocupou 60 mil m² e custou cerca de R\$ 80 milhões (SOUZA, 2012, p. 110), vista por 1,8 milhão de pessoas (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 222). A expectativa que constava do press release era de 1,5 milhão de visitantes (COMPANHIA DA INFORMAÇÃO, 2000a). Editados 13 catálogos, referentes a cada um dos módulos, com textos dos curadores e especialistas. Mais de 600 mil pessoas foram atendidas pela equipe de educação, e distribuído às escolas farto material de educação (FERREIRA, 2000, p. 20-21).

2.2 Ideia central da curadoria

O curador geral, Nelson Aguilar, em entrevista à revista ComCiência, relatou como foi concebida a Mostra do Redescobrimento:

Quando o trabalho começou a ser feito, em janeiro de 1997, a proposta era atuar dentro do que havia sido idealizado por Mário Pedrosa. Após o incêndio do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1978, Pedrosa sugeriu que fosse feito um Instituto de Arte com 4 núcleos: o Museu do Índio, o Museu do Negro, o Museu das Artes Populares e o Museu de Arte Moderna. Esta ideia ainda não tinha sido estudada e comecei a trabalhar com ela. À medida que o trabalho foi sendo desenvolvido, foi possível perceber que a proposta deveria incluir outros tópicos, por exemplo, ela não contemplava a arqueologia. No meio deste processo foi descoberto o esqueleto mais antigo das Américas, a Luzia, e mais uma vez o projeto foi reformulado para contemplar: o período em que isso ocorreu na história da evolução humana, o aparecimento da

humanidade e a ocupação humana do solo americano. Isso resultou no módulo temático de arqueologia. O módulo consagrado à visão do estrangeiro sobre o Brasil surgiu com um projeto de Manoel Araújo. O projeto dele tinha uma abordagem antropológica do africano no Brasil, do afro-brasileiro que foi negro copiado. Assim, a exposição que deveria ser feita apenas no pavilhão da Bienal, acabou se ampliando e exigiu novos espaços para coadunar o projeto. Houve também a necessidade, no módulo de arqueologia, por exemplo, de mostrar eventos que só poderiam ser exibidos dentro de um contexto extramuros. É impossível colocar um sambaqui dentro do Ibirapuera, ou colocar uma gruta lá do Piauí, do Parque Nacional da Capivara, ou mesmo, mostrar como funciona uma aldeia indígena. A partir daí, surgiu a ideia de fazer um vídeo em alta definição para comunicar ao público o que não poderia ser trazido (AGUILAR, 2001)³.

Segundo o curador, a parte mais delicada do projeto foi compatibilizar a cenografia sugerida pela diretoria da Mostra com a proposta curatorial. Aguilar encontrou a resposta para essa questão na arte contemporânea, “no afã de integrar o público à obra como sucede numa instalação” (AGUILAR, 2000a, p. 24).

Nas palavras de Ferreira (2000, p. 20), “resolvemos transformar cada um dos módulos da exposição em um autêntico espetáculo cenográfico, a serviço da maior ênfase à beleza dos trabalhos expostos e da compreensão do seu conteúdo”. Kalil (2000, p. 29) completa:

O propósito comum foi estreitar as relações entre as obras e o público, estabelecendo uma nova relação de significado entre aquilo que se mostrava, e o que era apreendido pelo olhar e pelos sentidos de quem vê.

Souza (2012, p. 112) ressaltou que “a exposição Brasil + 500 foi um marco na história das exposições brasileiras” e

[...] contribuiu para aperfeiçoar o sistema de arte local e a capacitação de seus profissionais. Nunca na história do país se articulou o transporte e empréstimo de um volume tão grande de obras ou se colocou em evidência um modo tão particular de se expor, a chamada cenografia de exposições.

³ Quando do incêndio do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Mário Pedrosa argumentou que toda a arte moderna teria se inspirado no que denominou “arte dos povos periféricos”, e que seria adequado apresentar essa produção ao lado do acervo de arte contemporânea brasileira e latino-americana. Propôs então a fundação do Museu das Origens, composto de cinco museus afins e independentes: Museu do Índio; Museu de Arte Virgem (Museu do Inconsciente); Museu de Arte Moderna; Museu do Negro e Museu de Artes Populares (PEDROSA, 1995, p. 309-310).

2.3 A exposição

Sob a curadoria geral de Nelson Aguilar, para cada um dos 13 módulos e sua proposta cenográfica específica, foi montada uma equipe que consistia de um ou mais curadores, com suporte de uma equipe curatorial, formada por assistentes e pesquisadores, e um ou mais cenógrafos assistidos por um grupo de técnicos (SOUZA, 2012, p. 110), como indicado no resumo dos módulos a seguir.

Figura 1 - Mapa esquemático do Parque Ibirapuera com a localização dos pavilhões

Fonte: Guia Brasil + 500 (2000, p. 2-3)

Os 15 mil objetos coletados ocuparam três edifícios, interligados por marquise única, que facilitava a localização e a locomoção dos visitantes. Uma instalação multimídia apresentada em tenda fora dos edifícios do complexo do Parque, denominada Cine Caverna, complementava a exposição. O espaço da marquise foi chamado de Aldeia do Redescobrimento, e ali havia “praça de

alimentação, serviços de atendimento ao visitante, venda de artigos brasileiros e espaço para eventos culturais” (Guia Brasil + 500, 2000, p. 3).

2.3.1 *Pavilhão da Bienal Ciccilo Matarazzo*

Nesse edifício, sete módulos apresentaram obras de arte ou objetos com forte influência estética na arte brasileira, como objetos de culto africano. Os módulos estavam assim distribuídos:

2.3.1.1 Arte do Século XIX – piso térreo

- Curadoria: Luciano Migliaccio
- Cenografia: Marcos Flaksman (ASSOCIAÇÃO, 2000a, p. 178)

Segundo o catálogo da Mostra (AGUILAR, 2000b), o módulo apresentou obras com características distintas. Abordou o universo colonial lusitano, período anterior à vinda da Corte portuguesa e da Missão Artística Francesa, em 1808, e o período a partir da atuação dos membros da Missão Francesa e posterior estabelecimento da Escola de Belas Artes.

As mudanças políticas e filosóficas indicadas pela curadoria em nove núcleos procuraram sugerir uma atmosfera que marcasse a passagem do Brasil de Colônia para Império, com a adoção de “[...] símbolos que promovam o novo país”. Na busca de nova imagem nacional “[...] Taunay inventa uma paisagem brasileira, inspirada na tradição francesa e na relação homem-natureza de Rousseau” (ASSOCIAÇÃO, 2000a, p. 117). A exposição ficou assim subdividida:

1. Desdobramentos da arte colonial: apresentou o retrato colonial, o surgimento da pintura de vista, a pintura de costume, pintura da Bahia e em São Paulo;
2. Da missão francesa à independência nacional: a imagem de uma nação nova;
3. A Sagração de Dom Pedro II e o projeto de uma arte nacional;
4. A nacionalização da arte brasileira;
5. As metamorfoses de um mito brasileiro: com várias representações de índios;

6. Uma nova visão de paisagem;
7. Almeida Jr. e o surgimento das linguagens regionais;
8. A crise do projeto nacional;
9. Ao redor do quarto centenário (ASSOCIAÇÃO, 2000a).

Figura 2 – Detalhe da cenografia do módulo Arte do Século XIX

Fonte: Associação (2000a, p. 116)

Foto: Denise Andrade

Figura 3 – Detalhe da cenografia do módulo Arte do século XIX

Fonte: Associação (2000a, p. 119)

Foto: Denise Andrade

A cenografia acompanhou as ideias de queda do Império e mudanças para a República, em 1889, criando um ambiente baseado no Rio de Janeiro do século XIX, com elementos neoclássicos (ASSOCIAÇÃO, 2000a).

2.3.1.2 Arte Barroca – piso térreo e mezanino

- Curadoria: Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira
- Cenografia: Bia Lessa (ASSOCIAÇÃO, 2000a, p. 177)

O módulo apresentou objetos que representaram toda a produção de arte religiosa católica em terras brasileiras desde a chegada de Pedro Álvares Cabral até o ápice da produção barroca, no século XVIII.

A curadora organizou as obras de maneira a evidenciar a produção das fundações jesuítas a partir do século XVI, e das oficinas conventuais do século XVII, com destaque para esculturas beneditinas, franciscanas e carmelitas. As escolas regionais do século XVIII foram representadas pela produção de Pernambuco, Rio de Janeiro, Maranhão, Bahia e Minas Gerais.

Entre os artistas leigos, alguns em destaque foram Francisco Xavier de Brito, Manoel Inácio da Costa, Antônio Francisco Lisboa – o Aleijadinho – e José Joaquim da Veiga Vale, com a produção rococó, já no século XIX. Além das esculturas representativas de santos, participaram da exposição obras de produção europeia, trazidas para o Brasil para servir de modelo ou objetos de devoção, imagens processionais, oratórios e presépios (AGUILAR, 2000c).

Em entrevista ao jornal *Folha de S.Paulo*, em 13 de abril de 2000, a cenógrafa Bia Lessa declara:

Contando a história dessas imagens de características tão originais, recuperamos também a história do povo brasileiro, que soube transformar um catolicismo assustador numa mistura extraordinária de costumes, na qual Deus e os santos estão a serviço dos homens, e não o contrário (MACHADO, 2000).

Para contextualizar as obras de arte, a cenógrafa dividiu o espaço em quatro ambientes, em único percurso cronológico. Após a entrada, a cenografia do térreo e mezanino do edifício representou o imaginário português do século XVI no início da colonização. O público entrava em um ambiente no qual as obras estavam organizadas entre troncos de madeira, simulando uma floresta. Em seguida, a área com pé-direito mais baixo, forrada de tábuas de madeira,

simulava porões de navios transportando as imagens. As obras estavam iluminadas com focos de luz em meio à penumbra. O público seguia em frente, no mezanino, ainda com as obras em terracota produzidas nas oficinas conventuais do século XVII, expostas em destaque sobre madeira ou em vitrines fechadas com vidro, iluminadas com luz semelhante ao espaço anterior (POLO, 2006, p. 268-272).

Figura 4 – Detalhe da cenografia do módulo Arte Barroca

Fonte: Associação (2000a, p. 78)

Foto: Denise Andrade

O terceiro ambiente remeteu às procissões religiosas, com a decoração de tapetes de flores no chão que acontecem nas cidades do interior. Para a cenografia foram feitas 200 mil flores de crepom roxo e amarelo, confeccionadas por detentos religiosos do Presídio do Carandiru. O público podia seguir por um caminho sinuoso, traçado nesse mar de flores, no qual foram expostas as obras do século XVIII. Na primeira sala, com flores na cor roxa, em referência aos rituais da Semana Santa, estava representada a escola mineira, e na segunda, com flores amarelas em referência ao ouro usado nas imagens, estavam representadas as escolas do Maranhão, Pernambuco e Bahia (POLO, 2006, p. 273-274; QUAGLIATO, 2007, p. 123).

No final do percurso das flores havia um ambiente que remetia à Capela do Rosário de Ouro Preto, MG. Construída com tábuas de madeira, possuía frestas do lado de fora por onde o público podia ver detalhes de igrejas

barrocas, como se estivesse olhando pelo buraco da fechadura. Do lado de dentro da capela, as paredes eram lisas e claras, e o teto foi coberto com uma foto do céu estrelado.

No final desse espaço, em área correspondente à sacristia, encontravam-se imagens de Jesus Cristo em grandes dimensões. Na parede dos fundos, sobre prateleiras, estavam garrafas do refrigerante Jesus, fabricado no Maranhão. Também havia televisores exibindo imagens de desfiles de escolas de samba e no ambiente era possível ouvir um samba-enredo, analogia entre procissão e apoteose (POLO, 2006, p. 276-277).

Nesse módulo, além da cenografia, outra inovação foi a instalação de um ateliê de conservação e restauração, coordenado pelo Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (CECOR), da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Localizado entre o mezanino e a sala com as flores roxas, uma de suas paredes era de vidro, e possibilitava aos visitantes acompanhar o trabalho dos restauradores em tempo real (MIRANDA, 2000). Uma iniciativa que agradou muito ao público, porque se sentia participar de um momento especial do trabalho interno dos museus.

2.3.1.3 Arte Moderna – segundo piso

- Curadoria: Nelson Aguilar e Franklin Espath Pedroso
- Cenografia: Guilherme Wisnik, Paulo Archias Mendes da Rocha e Martín Corullón (ASSOCIAÇÃO, 2000a, p. 178)

O conceito da cenografia, nesse módulo, foi ambientar as obras sem se sobrepor a elas. Os painéis e pedestais foram revestidos de um tom acinzentado, a iluminação adotada foi baixa, com luz teatral direcionada. “A experiência do indivíduo, nesse contexto, simplesmente se reproduz àquela institucionalizada do cubo branco, como a visita a um ambiente ritualístico que exige uma postura solene” (SOUZA, 2012, p. 116-118).

Figura 5 – Detalhe da cenografia do módulo Arte Moderna

Fonte: Associação (2000a, p.131)

Foto: Denise Andrade

O módulo segue tanto a ordem cronológica, apresentando artistas desde o pré-modernismo, passando pelos modernistas e terminando com os concretistas, quanto os movimentos estilísticos do período. Estiveram presentes representantes do grupo Santa Helena, do grupo Frente e um núcleo de gravuristas (FOLHA DE S.PAULO, 2000, p. 58-59).

2.3.1.4 Imagens do Inconsciente – segundo piso

- Curadoria: Luiz Carlos Mello e Nise da Silveira
- Cenografia: Daniela Thomas (ASSOCIAÇÃO, 2000a, p. 178)

Compuseram o módulo as obras de arte e os objetos produzidos por pessoas que estiveram internadas no Centro Psiquiátrico Pedro II, dirigido por Nise da Silveira, na Colônia Juliano Moreira e na Casa das Palmeiras, no Rio de Janeiro; e no Complexo Hospitalar Juqueri, dirigido por Osório César, em São Paulo (AGUILAR, 2000d, p. 34-41).

A cenógrafa optou por integrar a cenografia totalmente com a curadoria. A porta de entrada da exposição era uma abertura na parede cinza do módulo Arte Moderna. Daniela Thomas valeu-se dessa situação e inseriu, logo após essa porta, dois salões pintados de preto, um de cada lado da entrada, com

videoinstalações. Em um foi exibido vídeo de sete minutos, com depoimento de Nise da Silveira, que morrera meses antes. Tratou do interior de pessoas julgadas antissociais. No vídeo em frente, eram exibidas imagens chocantes de hospitais psiquiátricos (ASSOCIAÇÃO, 2000a, p. 140).

Figura 6 – Detalhe da cenografia do módulo Imagens do Inconsciente

Fonte: Associação (2000a, p.146)

Foto: Denise Andrade

Ultrapassada a área dos vídeos, entrava-se no espaço no qual estavam as obras, dividido em setores, cujas paredes coloridas se harmonizavam com o trabalho do artista que o ocupava. Os trabalhos de Arthur Bispo do Rosário situaram-se na área central, paredes pintadas de branco, remetendo à nave de uma catedral e ao caráter religioso da produção. À direita, à esquerda e ao fundo estavam distribuídas as obras dos demais artistas (ASSOCIAÇÃO, 2000a, p. 141).

2.3.1.5 O Olhar Distante – terceiro piso

- Curadoria: Jean Galard e Pedro Corrêa do Lago
- Cenografia: Ezio Frigerio (ASSOCIAÇÃO, 2000a, p. 178)

Nesse módulo estavam reunidos aproximadamente 40 artistas estrangeiros que visitaram o Brasil desde o século XVII até o século XX, e produziram trabalhos em diversos suportes.

O cenógrafo italiano Ezio Frigerio se inspirou nas impressões de exuberância que a Floresta Amazônica lhe causou numa primeira visita para construir a floresta de enormes troncos azuis e luz rebaixada (AGUILAR, 2000e, p. 162-166).

Figura 7 – Detalhe da cenografia do módulo Olhar Distante

Fonte: Associação (2000a, p.166)

Foto: Denise Andrade

2.3.1.6 Arte Contemporânea – segundo e terceiro pisos

- Curadoria: Nelson Aguilar e Franklin Espath Pedroso
- Cenografia: Guilherme Wisnik, Paulo Archias Mendes da Rocha e Martín Corullón (ASSOCIAÇÃO, 2000a, p. 178)

O módulo iniciou a apresentação no segundo piso, com obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark, e os neoconcretistas dos anos 1950. Ficaram ao lado dos artistas modernos, estabelecendo a ponte entre o moderno e o contemporâneo. No terceiro andar, o módulo começa apresentando artistas da década de 1960, e segue com obras de arte conceitual brasileira, da volta da pintura dos anos 1980, da fotografia como linguagem artística autônoma e artistas que foram revelações nos anos 1990. Nesse módulo, a artista Lygia Pape apresentou a obra *Manto Tupinambá*, criada especialmente para a

exposição, e que faz referência direta ao manto trazido da Dinamarca e exposto no módulo Artes Indígenas.

Como no módulo Arte Moderna, a opção da cenografia foi apresentar um espaço no qual as paredes e os suportes foram pintados em tom acinzentado, e não interferiram no protagonismo das obras expostas (FIORAVANTE, 2000, p. 64-65).

Figura 8 – Detalhe da cenografia do módulo Arte Contemporânea

Fonte: Associação (2000a, p.166)

Foto: Denise Andrade

2.3.1.7 Arte Afro-brasileira – terceiro piso

- Curadoria: Catherine Vanderhaeghe François Neyt, Kabenguele Munanga e Marta Heloísa Leuba Salum

- Cenografia: Francisco Paiva Fanucci e Marcelo Carvalho Ferraz (ASSOCIAÇÃO, 2000a, p. 177)

Parte do acervo exposto era composta de 50 peças originais das cortes reais de três regiões africanas, de onde vieram pessoas escravizadas para o Brasil: Angola, Golfo do Benin e Congo, e obras de artistas brasileiros. As peças africanas ocuparam o espaço central do módulo, referência à ancestralidade. Três tons diferentes de marrom nas cortinas e no chão dividiam as regiões (ASSOCIAÇÃO, 2000a, p. 86).

Figura 9 – Detalhe da cenografia do módulo Arte Afro-brasileira

Fonte: Associação (2000a, p. 89)

Foto: Denise Andrade

Figura 10 – Detalhe da cenografia do módulo Arte Afro-brasileira

Fonte: Associação (2000a, p. 91)

Foto: Denise Andrade

No espaço externo, o piso branco fez alusão à areia branca do Brasil, e as cortinas escuras, nas quais foram apoiadas obras de artistas brasileiros, evidenciaram o espírito da cultura negra (ASSOCIAÇÃO, 2000a, p. 92).

2.3.2 *Cine Caverna* – localização: atrás do Pavilhão da Bienal

- Equipe para documentário em HD e instalação mixed-media formada por David Mendes, David Tygel, Marcello Dantas, Marcos Rezende, Nelson Hoineff e Pablo Benetti (ASSOCIAÇÃO, 2000a, p. 178).

Construída especialmente para a exposição uma tenda “que reproduz uma das cavernas do Sítio arqueológico de São Raimundo Nonato, no Piauí, que pode ser o mais antigo das Américas” (VIEIRA, 2000, p.11). A área, de 5,5 mil metros quadrados (FOLHA UOL, 2000), foi coberta por uma lona prateada (Guia Brasil + 500, 2000), que abrigava uma sala de cinema com 435 lugares e um telão de 16m de altura por 9m de comprimento (VIEIRA, 2000, p.11), no qual, segundo Branco⁴ (2000, apud QUAGLIATO, 2007, p. 118):

[...] é exibido um filme de 30 minutos em alta definição recriando a trajetória do homem sobre o território brasileiro. O módulo inclui ainda o Túnel para a Pré-História, um túnel de 160 metros onde foram reproduzidas as condições de vida dos homens da pré-história brasileira.

Figura 11 - Detalhe da cenografia do Cine Caverna

Fonte: Associação (2000a, p. 170)

Foto: Denise Andrade

⁴ BRANCO, Eduardo, “Brasil + 500, Mostra do Redescobrimento: a maior Mostra de Arte de sempre da América Latina”, outubro de 2000 – <http://www.tintafresca.net/arquivo/n0/brasil500.html>.

2.3.3 O Pavilhão Manuel da Nóbrega

O edifício abrigou três módulos: Arte Popular, Carta de Caminha e Negro de Corpo e Alma.

2.3.3.1 Arte Popular

- Curadoria: Emanuel Araújo e Frederico Pernambucano de Mello
- Cenografia: Emanuel Araújo (ASSOCIAÇÃO, 2000a, p. 178)

Módulo em que a curadoria e a cenografia foram criadas para ficar integradas. A estética popular foi apresentada ao público a partir de três conceitos básicos: ancestralidade, arcaísmo e permanência, que se referem à intuição, à herança cultural, à religiosidade e à ação organizada da comunidade. Os objetos evocavam festas sagradas e profanas, refletiam tensões entre o rural e o urbano. A criatividade do brasileiro estava presente na liberdade e na alegria do uso das cores (ASSOCIAÇÃO, 2000a, p. 106-110).

Figura 12 – Detalhe da cenografia do módulo Arte Popular

Fonte: Associação (2000a, p. 106)

Foto: Denise Andrade

A exposição apresentou uma sala especial sobre o cangaço, revelando a relação estética entre os cangaceiros e os objetos de uso pessoal e detalhes da vida em grupo (Guia Brasil + 500, 2000, p. 7).

2.3.3.2 Carta de Pero Vaz de Caminha

- Curadoria: Emanuel Araújo e Fernando Antônio Baptista Pereira
- Cenografia: Emanuel Araújo e Paulo Archias Mendes da Rocha (ASSOCIAÇÃO, 2000a, p. 177)

A carta original, tratada na exposição como “certidão de nascimento” do Brasil, foi enviada pelo governo português. Objetos litúrgicos, pinturas, esculturas e ourivesaria da época em que foi escrita e obras contemporâneas de artistas portugueses e brasileiros confeccionadas especialmente para a mostra foram expostos no módulo (Guia Brasil + 500, 2000, p. 6; ASSOCIAÇÃO, 2000a, p. 66). No centro de uma das salas, uma instalação cuja forma remetia à oca indígena estava mobiliada com bancos. Ali, o visitante podia se sentar e ouvir o texto da carta, interpretado por Paulo Autran.

Figura 13 – Detalhe da cenografia do módulo Carta de Pero Vaz de Caminha

Fonte: Associação (2000a, p. 78)

Foto: Denise Andrade

2.3.3.3 Negro de Corpo e Alma

- Curadoria e cenografia: Emanuel Araújo (ASSOCIAÇÃO, 2000a, p. 177)

A exposição foi resultado do levantamento da produção cultural e artística que traçou o panorama da presença negra no Brasil. O discurso curatorial foi subdividido em três partes: em *Olhar o corpo* a ênfase foi dada ao europeu branco, que viu o escravo africano como exótico; *Olhar a si mesmo* destacou a dificuldade de construção de uma identidade negra; em *Sentir a alma* estiveram presentes pintores, escultores e fotógrafos que trouxeram a expressão de um sentimento negro (ASSOCIAÇÃO, 2000a, p. 96-102; FOLHA DE S.PAULO, 2000, p. 36).

Nesse módulo houve integração entre a curadoria e a cenografia, concebidas com o objetivo de desconstruir estereótipos, desestruturar preconceitos e valorizar a herança africana.

As obras evidenciaram

O olhar exotizador do branco sobre o negro e as criações do próprio negro, com seus referenciais estéticos ligados à ancestralidade, produzindo alguns dos marcos essenciais da cultura brasileira e da identidade nacional (Guia Brasil + 500, 2000, p. 6).

Figuras 14 – Detalhe da cenografia do módulo Negro de Corpo e Alma

Fonte: Associação (2000a, p. 94-95)

Foto: Denise Andrade

2.3.4 O Pavilhão Lucas Nogueira Garcez

Popularmente conhecido como Oca por causa do seu formato, o edifício abrigou três módulos: Arqueologia, A primeira descoberta da América – Arte: Evolução ou Revolução?, e Artes Indígenas. O último será abordado no próximo capítulo.

2.3.4.1 Arqueologia – subsolo

- Curadoria: Maria Cristina Mineiro Scatamacchia
- Cenografia: Paulo Pederneiras (ASSOCIAÇÃO, 2000a, p. 177)

Localizado no subsolo, segundo a curadora “coloca os visitantes em contato com os primeiros habitantes desta região do mundo que se tornaria o Brasil de hoje”.

As pessoas caminhavam por uma passarela de aço, entre montanhas de metal. Destacadas pela iluminação, as diversas peças – esculturas em pedra e osso, cerâmicas, reproduções de pinturas e gravuras rupestres, amuletos, adornos e urnas funerárias – comprovavam uma rica linguagem simbólica, e abriam as portas para que os visitantes entrarem em um universo singular e pouco conhecido. (ASSOCIAÇÃO, 2000a, p. 42)

Figuras 15 – Detalhe da cenografia do módulo Arqueologia

Fonte: Associação (2000a, p. 43)

Foto: Denise Andrade

2.3.4.2 A primeira descoberta da América – Arte: Evolução ou Revolução? – subsolo

- Curadoria: Walter Neves
- Cenografia: Naum Alves de Souza (ASSOCIAÇÃO, 2000a, p. 177)

O módulo pretendeu recriar os ambientes que permitiram o surgimento da vida dos nossos ancestrais no planeta. Dividido em dois setores.

No setor intitulado Arte: Evolução ou Revolução? foi apresentado o surgimento da humanidade há 50 mil anos, desde a descida dos macacos das árvores, passando pela evolução dos hominídeos, a elaboração do pensamento abstrato e a capacidade de expressá-lo simbólica e artisticamente. Estavam expostos diversos painéis com quadros comparativos e informações científicas, além de uma maquete apresentando uma escavação em corte; originais e réplicas de instrumentos, de esqueletos e reconstituições de crânios; desenhos ilustrativos de como era a vida na pré-história, mapas apresentando três hipóteses migratórias humanas e movimentação da fauna; fotos de pinturas rupestres, de populações nativas do continente americano e de escavações (ASSOCIAÇÃO, 2000a, p. 52 - 55).

Figura 16 - Detalhe da cenografia do módulo Arte: Evolução ou Revolução?

Fonte: Associação (2000a, p. 53)

Foto: Denise Andrade

A organização da exposição nesse setor foi elaborada de maneira que o visitante não habituado à visita a exposições de arqueologia tivesse recursos à

mão para entender, mesmo superficialmente, o que é o trabalho do arqueólogo, e que existe em discussão mais de uma teoria sobre a evolução humana.

Fotografias das escavações são um elemento muito comum nos museus de arqueologia, mostrando os arqueólogos, os seus instrumentos de trabalho, as réguas e fitas de medição. Essas imagens transmitem não só uma noção romântica e aventureira do trabalho de campo arqueológico, mas podem também servir como testemunho da investigação científica subjacente à exposição, legitimando-a. Estes dispositivos expositivos pretendem mostrar o lado mais atraente da investigação científica (os tesouros escondidos, a emoção da descoberta), omitindo as tarefas mais rotineiras e pesadas. (DELICADO, 2008, p. 92)

Figura 17 - Detalhe da cenografia do módulo A primeira descoberta da América

Fonte: Associação (2000a, p. 55)
Foto: Denise Andrade

O setor com o título A primeira descoberta da América abordou a discussão sobre a passagem de habitantes do norte da Ásia pelo Estreito de Bering, há 12 mil anos, e as dúvidas levantadas a partir de descobertas recentes de povos com outras raízes (Guia Brasil + 500, 2000, p. 4). A exposição “convida os visitantes a fazer uma viagem até o Pleistoceno e exhibe o mais antigo esqueleto humano encontrado nas Américas – a famosa Luzia, que comprova a presença humana no Mundo Novo há cerca de 11 mil e 500 anos” (ASSOCIAÇÃO, 2000a, p. 52).

Os outros três andares da Oca foram ocupados com a exposição Artes Indígenas, comentada no próximo capítulo.

3. O MÓDULO ARTES INDÍGENAS E A ÁREA DE AÇÃO EDUCATIVA

Este capítulo descreve o módulo Artes Indígenas, com detalhamento mais aprofundado do que os demais módulos da exposição descritos no capítulo anterior, por se tratar de uma exposição de caráter antropológico, com curadoria de antropólogos.

Também aborda a concepção e a metodologia adotadas pela Área de Ação Educativa, com ênfase na formação dos educadores para desempenhar suas funções durante a Mostra do Redescobrimento. Discute o resultado da formação a partir dos dados coletados em entrevistas qualitativas aplicadas a seis educadores que fizeram atendimento ao público no módulo Artes Indígenas.

3.1 Módulo Artes Indígenas – Pavilhão Lucas Nogueira Garcez: pisos térreo, primeiro e segundo andares

- Curadoria: José Antônio Braga Fernandes Dias e Lúcia Hussak van Velthem
- Curadores associados: Luís Donizete Benzi Grupioni, Regina Pollo Muller e Wallace de Deus Barbosa
- Cenografia: Paulo Pederneiras
- Codesigner: Vera Hamburger (ASSOCIAÇÃO, 2000, p. 177)

O curador associado do módulo Artes Indígenas, Luís Donizete Benzi Grupioni, em artigo publicado em livro da série *Povos Indígenas no Brasil*, inicia seus comentários informando que o Pavilhão Lucas Nogueira Garcez havia sido ocupado pelo Museu da Aeronáutica e pelo Folclore, reformado para abrigar os módulos Arqueologia e Artes Indígenas na Mostra (2000, p.75).

Cerca de 500 objetos indígenas procedentes de colecionadores particulares, de museus da Europa e do Brasil, compuseram o acervo exposto nos três andares do edifício da Oca. Do Brasil, quatro museus emprestaram objetos: Museu Nacional/UFRJ, Museu Paraense Emílio Goeldi/CNPq, Museu do Índio/Funai e Museu de Arqueologia e Etnologia/USP. Da Europa, vieram objetos de Portugal, Bélgica, Itália, Alemanha, Áustria e Dinamarca (GRUPIONI, 2000, p.75).

A mídia deu destaque à cenografia do módulo. A revista Isto é (EM BERÇO..., 2000) descreveu o ambiente criado por Pederneiras para a ambientação dos objetos expostos:

Dominada por canteiros de sementes e de penas brancas, a ambientação é um show à parte. Para criar áreas vermelha, marrom, ocre, preta, cinza e mostarda, Pederneiras usou sementes de guaraná, urucum, olho-de-boi, sucupira, andiroba, feno grego e imbiruna. A equipe levou dois meses para conseguir as 12 toneladas de semente, que foram expurgadas e pulverizadas para evitar pragas e fungos que poderiam danificar as peças, entre elas seis raríssimas máscaras da extinta tribo dos jurupixunas, da Amazônia, recolhidas pelo naturalista brasileiro Alexandre Rodrigues Ferreira entre 1783 e 1792.

Figura 18 - Detalhes da cenografia do módulo Artes Indígenas – piso térreo

Fonte: Associação (2000a, p. 63)

Foto: Denise Andrade

A Mostra apresentou máscaras, armas, cestaria, arte plumária, pintura corporal, “mostrando que tudo passa pelo crivo estético, sejam elas peças de uso cotidiano, sejam elas destinadas à comunicação com o cosmo” (Guia Brasil + 500, 2000, p. 5). Para Fernandes Dias (2000, p. 36), o desafio lançado pela Mostra foi “trazer as práticas expressivas indígenas para o contexto da arte e fazê-las participar numa revisão não redutora da arte brasileira”.

A solução encontrada pela curadoria para responder ao desafio foi bem recebida pelo público. Os artefatos, organizados de acordo com as atividades e os efeitos que eles produzem, permitiram o agrupamento de objetos de povos,

épocas, formatos e funções distintas em bloco de acordo com a organização adotada para a exposição, que se norteou por dois enfoques principais. “O primeiro visava problematizar a apresentação dos objetos indígenas como objetos artísticos” (GRUPIONI, 2000, p.76).

Fernandes Dias (2000, p. 37) afirmou que se tratava de uma exposição de arte indígena concebida do ponto de vista antropológico, e os objetos e práticas foram apresentados como obras de arte numa exposição de arte, e que isso não era original, já havia acontecido. Porém, os objetos, em sua maioria, não foram feitos para ser expostos, e as sociedades que os produziram não tinham equivalência para o que a nossa sociedade chamava e entendia como “arte”. Segundo Dias, “o museu e a exposição de arte, ocidentais, que condicionam a nossa relação com os objetos, são diluentes muito poderosos das diferenças culturais; nem mesmo quando adotam o pluralismo cultural deixam de ser fundamentalmente monoculturais”. Ao integrar em uma exposição os artefatos, são assimilados “pelas práticas institucionais de uma cultura de exposição, em que são supostos ser olhados e apreciados no mesmo espírito estético, contemplativo e desinteressado com que olhamos os nossos objetos artísticos” (2000, p. 37).

O segundo enfoque organizou os objetos pelos efeitos que produziam.

Foram divididos em quatro eixos estruturantes: construir a vida cotidiana, fabricar a imagem de si, combater os inimigos e criar realidades paralelas. Foram apresentados artefatos utilizados no preparo e no consumo de alimentos, na ornamentação e na identificação das pessoas, na guerra e nos rituais (GRUPIONI, 2000, p.76).

No dia 2 de maio, uma semana depois da Mostra ter sido aberta ao público, o curador José Antônio Dias fez uma visita à exposição Artes Indígenas, com a equipe de educadores. Os principais comentários relativos à organização dos objetos no espaço expositivo foram reunidos em texto distribuído à equipe pela coordenação do Projeto Monitoria.

Segundo o texto, a cenografia tinha relação direta com o tema de cada andar. O térreo apresentava três grupos de objetos poderosos, que encarnavam o princípio transformador: máscaras, usos xamânicos e adornos transformadores, a ligação entre o mundo humano e o sobrenatural. Para acentuar o conceito, foram usadas na cenografia penas de aves simbolizando a ligação do mundo terreno ao mundo celeste (BR+500, 2000, p. 3).

Figura 19 - Detalhes da cenografia do módulo Artes Indígenas – piso térreo

Fonte: Associação (2000a, p. 63)

Foto: Denise Andrade

De modo geral, a exposição reuniu objetos desde os séculos XVI e XVII até o século XX,

provenientes de uma grande diversidade de sociedades e culturas indígenas; e abrange desde objetos rituais a outros de uso cotidiano; dos de uso interno nas comunidades indígenas aos produzidos para mercados exteriores; objetos tradicionais vivos, mas também objetos híbridos e inovadores, objetos extintos, mas também obras contemporâneas criadas por artistas indígenas (DIAS, 2000, p. 36).

Pela primeira vez foram reunidos na mesma exposição objetos de espectro temporal tão amplo, e que abrangiam a representação de tantos povos indígenas, nunca exibidos juntos. “Mais de cem povos, extintos e atuais, estiveram representados na exposição. [...] este módulo apresentou objetos coletados por viajantes e etnólogos que marcaram o conhecimento antropológico dos índios no Brasil, entre os séculos XIX e XX” (GRUPIONI, 2000, p.76).

Entre os vários objetos expostos, dois receberam destaque especial.

Um dos destaques teve grande repercussão na mídia, o Mantelete emplumado Tupinambá, sob a guarda do Museu Nacional de Copenhague, da Dinamarca, cuja primeira datação no Gabinete Real de Arte ocorreu em 1690 (ASSOCIAÇÃO, 2000b). Esteve inserido na categoria “máscara”, que, com outros objetos de mesma natureza, ocuparam parte do piso e representavam a

convivência dos seres sobrenaturais com os humanos (MÜLLER, 2015, p. 149).

Figura 20 – A índia Nivalda e o índio Aloisio observam o manto Tupinambá

Foto: Flávio Florido/Folhapress

Confeccionado com penas de guará, media 1,2 metros de comprimento. Acondicionado em uma vitrine, para chegar até ele era preciso passar por um corredor de 30 metros recoberto de tule branco, como em ritual sagrado que se cumpria para chegar ao pajé dos povos tupis (MOSTRA..., 2000, Artes Plásticas). Igualmente foi dado destaque à vitrine selada da máscara Jurupari. A máscara, foi colocada em caixa opaca, podia ser vista apenas por uma fresta.

O Jurupari é o ser sobrenatural mais poderoso entre os Banyua, sendo considerado pelos padres como o maior obstáculo para a sua cristianização. A máscara jamais é vista entre os Banyua, por outros que não os homens iniciados e pertencentes ao ritual. É um objeto muito poderoso e respeitado. No século XIX, um padre italiano pertencente à ordem salesiana, resolveu desmistificar essa divindade, levando a máscara para a missa. O padre foi morto pelos índios, e o objeto exposto nesta mostra é este mesmo que foi levado para Roma, onde fica guardado na reserva técnica do museu. Algum tempo depois da morte do padre transgressor das regras Banyua, outro salesiano relatou, sob a forma de quadrinhos, o episódio. Estas imagens estão reproduzidas na face externa da caixa onde a máscara está sendo exposta. (BR+500, 2000, p. 5)

O último bloco do piso, “denominado ‘devorar a cultura dos brancos’, cumpriu a função de mostrar a apropriação de técnicas e motivos ocidentais nas produções indígenas contemporâneas” (GRUPIONI, 2000, p.76), fossem elas obras voltadas ao mercado de arte, “[...] como as de Chico da Silva, Feliciano Lana e dos artistas do Projeto Educação Tikuna, ou vídeos dirigidos por videomakers indígenas” (MÜLLER, 2015, p. 144). Os indígenas quiseram realçar nos vídeos o seu olhar a respeito do seu próprio povo (BR+500, 2000, p. 3).

No primeiro andar, “os objetos foram agrupados por sua capacidade de transformar (combater os inimigos, fabricar a imagem de si, construir a vida cotidiana)”. Na cenografia as sementes simbolizaram o cotidiano (BR+500, 2000, p. 3).

O visitante era levado

[...] a três espaços coloridos com artefatos que transformam substâncias naturais e fazem alimentos, parafernália ornamentais que transformam crianças em adultos, vivos em mortos, e a morte do inimigo em construção de identidade. No espaço vermelho se encontravam os artefatos de ‘construir a vida cotidiana’; o azul escuro, quase preto, as coisas da guerra e entre paredes espelhadas, a ‘fabricação da imagem de si’ (MÜLLER, 2015, p. 148).

Nesse andar era tratado o tema Antropofagia. Na essência do ritual antropofágico, o homem se torna Homem apenas quando vence o inimigo. Então é capaz de procriar. Por outro lado, a morte digna era a morte em combate, e comer o vencido era o respeito máximo que o vencedor poderia demonstrar. Porém, o matador nunca participava do ritual (BR+500, 2000, p. 4).

No pavimento estavam expostos alguns objetos raros. Dentre eles duas cabeças mumificadas Mundurucu. O processo de mumificação é longo:

a cabeça é cortada, os ossos são esmagados e todo o material interno é retirado pelo pescoço; a cabeça é cozida com ervas = tratamento da pele; a cabeça é tratada com fumaça; transforma-se em um “troféu” a ser pendurado nos cinturões dos guerreiros. (BR+500, 2000, p. 4)

Organizaram-se mostruários de pinturas corporais dos povos Kadiwel, Kaiapó, Assuriní e Parakanã, expostos em mapotecas nas quais o visitante teve a oportunidade de abrir as gavetas para observar os desenhos (BR+500, 2000, p. 3).

Diversas peças expostas foram confeccionadas para comercialização e outras especialmente para a Mostra. Nesses casos, os indígenas excluem determinados detalhes que caracterizariam o ritual. Também foram utilizados materiais não tradicionais, como tinta industrializada, por exemplo, forma de “quebrar” o “encantamento” dos objetos que pertencem a determinado ritual (BR+500, 2000, p. 3).

Ainda foram organizados “mostruários e cestos, materiais representativos da guerra e de rituais funerários (as pessoas são enterradas dentro das habitações e somente as de maior destaque — o cacique — no centro da aldeia)” (BR+500, 2000, p. 4).

Alguns artefatos foram expostos como “instalações artísticas”, na busca em explorar novas linguagens e significados, como a armadilha de pesca Baniwa e sepultura Xinguana, montados no espaço expositivo por representantes desses povos (GRUPIONI, 2000, p.76).

Figura 21 - Armadilha de pesca Baniwa, do Alto Rio Negro, em campo de sementes

Fonte: Associação (2000a, p. 61)

Foto: Denise Andrade

Figura 22 - Detalhe da cenografia do primeiro andar do módulo Artes Indígenas

Fonte: Associação (2000a, p. 61)
Foto: Denise Andrade

Figura 23 - Detalhe da cenografia do primeiro andar do módulo Artes Indígenas

Fonte: Associação (2000a, p. 60)
Foto: Denise Andrade

O segundo e último andar foi dedicado a um único povo, os Wayana, e apresentava o sistema de objetos tradicionais da cultura. Os Wayana habitam a região que faz fronteira com o Suriname (BR+500, 2000, p. 1).

A cenografia do piso foi composta por grandes tubos cilíndricos transparentes, lâmpadas fluorescentes e reflexos de luz, lembrando tubos de

ensaio, “num cenário mágico de exegese e dissecação da nossa identidade”. O cenário que lembrava um laboratório foi completado com bancadas metálicas e suporte de objetos enfileirados (ASSOCIAÇÃO, 2000a, p. 61).

Figura 24 – Detalhe da cenografia do segundo andar do módulo Artes Indígenas

Fonte: Associação (2000a, p. 65)

Foto: Denise Andrade

Nas bancadas foram exibidos objetos confeccionados para comercialização, tratados como os objetos com o mesmo objetivo apresentados no primeiro andar, ou seja, destituídos de detalhes e confeccionados distintamente dos que os Wayana confeccionam para utilizar no cotidiano e nos rituais (BR+500, 2000, p. 2).

Figura 25 – Visitantes observam objetos confeccionados pelos Wayana para comercialização

Foto: Luiz Carlos Murauskas/Folhapress

Ainda nesse andar, “uma vitrine mostrava objetos do século XVII em cuja confecção se incorporaram matéria e motivos decorativos do mundo dos brancos: cabaças com motivos florais europeus e tangas de miçanga [...]” (MÜLLER, 2001, p. 147).

O curador Fernandes Dias afirmou que “[...] nem tudo o que está na exposição é perfeitamente compreensível para a nossa cultura. Para o ocidental, os objetos podem ser de três tipos: utilitário, sagrado e artístico”. O último tipo não existe para os indígenas. O povo acredita que os objetos não foram criados pelo homem, mas por seres sobrenaturais, que estavam no princípio de tudo e criaram tudo. “Hoje, os homens fazem réplicas desses primeiros objetos originais”. As mulheres confeccionam objetos de cerâmica e os homens cestaria, objetos plumários e o que mais for necessário às tarefas cotidianas e os rituais do grupo. As réplicas não eram simplesmente executadas com apuro técnico. Há nesse fazer a dimensão extrafísica. Por esse motivo não devem se considerados “artesanato”, mas denominados *imakhé* = “aquilo que é autenticamente nosso” (BR+500, 2000, p. 1).

Ao se produzir um objeto manipula-se a matéria e a energia cósmica; deste modo, ao fazê-lo, deve-se ter um pleno controle de cada passo, cada atividade. Para os Wayana, a manipulação desordenada dos materiais pode conduzir ao desequilíbrio cósmico (BR+500, 2000, p. 1). Cada objeto só tem uma única função e uma posição para uso e arrumação. Para a produção dos objetos existe toda uma série de procedimentos ritualísticos — a mulher colhe a matéria-prima da natureza, pedindo antes à mesma, por meio de orações, autorização para extrair tais materiais. O homem manipula os materiais e executa os objetos. Para tanto, há uma série de restrições a serem observadas, como a ingestão de determinados alimentos e as práticas sexuais (BR+500, 2000, p. 2).

Segundo Van Velthem⁵ (2003, apud LAGROU, 2010, p.9)

Entre os Wayana o peso do ‘modelo’ tem sentido cosmológico. Inovar é perigoso, porque o modo certo de se produzir corpos e artefatos foi estabelecido pelos demiurgos dos tempos de criação. O conservadorismo estilístico deste grupo de língua karib lembra o dos Wauja (autodenominação dos Waura, grupo Arawak, Alto Xingu), produtores de máscaras rituais, no sentido de que ambos acreditam que a relação intrínseca entre o modelo e sua cópia torna a produção artesanal uma empreitada arriscada. No caso Wauja, o ser parcialmente

⁵ VAN VELTHEM, Lucia Hussak. O belo é a fera. A estética da produção e da predação entre os Wayana. (Tese de doutorado. PPGAS (Antropologia), São Paulo: USP, 1995). Assírio & Alvim, Museu Nacional de Etnologia, Lisboa, 2003.

reproduzido no artefato pode se vingar se a confecção for artisticamente malfeita, enquanto entre os Wayana existe o risco da tradução do ser em artefato ser tão completa que ele ganhe agência e vida próprias.

O último parágrafo do texto do curador Dias (2000, p. 53), no catálogo da exposição Artes Indígenas, ressaltava:

Se a exposição estimular o estudo de algumas destas questões, será bem-sucedida. Se contribuir para um interesse renovado pelas artes e pelos indígenas que ultrapasse os estereótipos hegemônicos, fazendo-os participar nas discussões do mundo da arte, será ainda mais bem-sucedida.

“O interesse e a projeção alcançados pelas artes indígenas na mídia e junto ao grande público foram surpreendentes” (GRUPIONI, 2000, p.76). Em artigo para a Revista *Adusp*⁶, Ana Mae Barbosa comentou:

O Módulo de Artes Indígenas questionou pela própria cenografia visões preconceituosas. Nosso indígena, que sempre foi considerado como selvagem e primitivo, teve sua produção inserida num ambiente cosmificado e luminoso, oposto à ideia de caverna e selvageria, apontando muito mais para a ideia de futuro do que para a ideia de passado, preconceituosamente colada à concepção comumente difundida acerca do indígena. Reforçando o diálogo entre passado e presente, se incluiu também a produção do indígena atual ao lado da produção histórica, que se encontra em museus do exterior. Questionou-se, portanto, o conceito de primitivo e o conceito de tempo. (BARBOSA, 2000, p. 10)

3.2 Área de Ação Educativa da Mostra do Redescobrimento

- Coordenação geral da Ação Educativa: Mirian Celeste Martins
- Coordenação do Projeto de Educação Formal e Instrumentos de Mediação: Gisa Picosque/assistente de coordenação: Maria Silvia Mastrocolla de Almeida
- Coordenação do Projeto Monitoria: Renata Bittencourt/assistente de coordenação: Mirca Izabel Bonano
- Coordenação de atendimento às escolas – Teresa Rocco (BRASIL 500 ANOS, 2000, p. 2; ASSOCIAÇÃO, 2000, p.179).

O documento intitulado Área de Ação Educativa (BRASIL 500 ANOS, 2000) contém o programa de educação proposto para ser implantado na

⁶ Revista da Associação dos Docentes da Universidade de São Paulo (Adusp).

Mostra do Redescobrimento e apresenta os conceitos gerais e os projetos concebidos em consonância com a proposta conceitual do evento (ANEXO A).

Inicialmente apresenta resumidamente a exposição e seu conceito geral: oferecer um “panorama inédito da produção estética visual criada no território brasileiro, desde as culturas pré-cabralinas até a arte contemporânea”. A proposta não é somente celebrar os 500 anos da chegada dos portugueses em terras brasileiras, mas se configurar “como uma reflexão crítica, artística, histórico e cultural, que oferecerá ao público visitante um instigante e original instrumento de (re)descoberta do Brasil”.

Diante de um cenário tão abrangente, a Área de Ação Educativa elaborou propostas que provocassem ações concretas de “mediação”, objetivo principal do trabalho da equipe.

Segundo Mirian Celeste Martins, a coordenação se preocupou com o modo como os vínculos com os diferentes públicos seriam estabelecidos, por isso, além da qualidade das informações contextualizadas oferecidas, considerou mais alguns pontos importantes. Tendo em vista as múltiplas possibilidades de leitura que as obras de arte ofereciam, “e que cada sujeito leitor se aproxima delas com olhar impregnado por suas referências pessoais e culturais”, as ações foram potencializadas para

instigar encontros sensíveis entre a Mostra do Redescobrimento/SP e seus diferentes públicos no sentido de aguçar e promover a cidadania cultural. Tal prioridade nos levou a pensar e conceber um cuidadoso trabalho junto ao público em geral e ao público das escolas, uma efetiva preparação dos educadores e um trabalho centrado no público especial. (MARTINS, 2001, p. 100)

Para lidar com um universo tão rico, a equipe se colocou no lugar de uma anfitriã que prepara a recepção para diversos convidados. Desenvolveu ações que conduzissem à expedição crianças, jovens, adultos, idosos, pessoas simplesmente curiosas ou muito interessadas em se aprofundar nas experiências sensíveis da arte (MARTINS, 2001, p. 101).

Os projetos foram criados a partir de três metas:

- democratizar o acesso aos bens culturais potencializando a cidadania cultural;
- formar o público leitor de artes visuais, expandindo seu conceito de arte;

- ofertar atendimento, orientação e material de apoio às equipes de escolas da rede pública e particular de ensino (BRASIL 500 ANOS, 2000, p. 3 - 4).

Para atingir as metas foram elaboradas ações em três projetos específicos: Monitoria, Educação Formal e Instrumentos de Mediação, que se fundamentaram a partir da noção de rede, mantendo vínculo entre si e com o amplo conteúdo da Mostra. Os projetos, os objetos em exposição e o olhar do público se articularam a partir do conceito de rizoma, apresentado por Gilles Deleuze e Felix Guattari, apresentado no livro *Mil platôs*, e que se define por um processo de ramificação aberta, semelhante ao sistema de caules subterrâneos que não têm um ponto fixo, mas se expande em várias direções. Complementou-se a este o conceito de expedição, que traz em si a ideia de continuidade, de construção “de uma atitude reflexiva e crítica, aprofundada e vinculada a um trabalho previamente iniciado e que terá continuidade após a visita”, sugerindo em especial aos professores possibilidades de expandir o pensamento relacional deflagrado frente à Mostra (BRASIL 500 ANOS, 2000, p. 4-5).

3.2.1 *Projeto de Educação Formal e Instrumentos de Mediação*

O projeto configurou quatro linhas de ação brevemente apresentadas, descritas no material intitulado *Mapas Para Viajantes Aprendizizes de Arte*, que acompanhou o Material Educativo (ASSOCIAÇÃO, 2000b, p. 5):

- a) Curso Intervenções Educativas para Formação do Olhar – direcionado a professores das redes pública e particular:
 - mais do que formar os professores para preparar os alunos para a visita à exposição, o curso pretendeu “gerar nos professores um aprendizado de um olhar leitor e pesquisador fundamentado pelo encontro e diálogo com a arte brasileira oferecida pelo cenário da Mostra”;
 - durante o período da exposição, foi estabelecida uma parceria com o Canal Futura e produzidas seis pautas para o Programa Nota 10, abordando os módulos do curso, a visita de estudantes à Mostra e o desdobramento na sala de aula;

- b) Sala do professor – sala para pesquisa equipada com biblioteca e equipe para assessoria aos professores:
 - o espaço foi idealizado para encontros, saraus pedagógicos, estudo, pesquisa, assessoria para concepção de projetos a serem desenvolvidos em sala de aula, com os conteúdos da Mostra;
- c) Material educativo: composto por 35 pranchas com texto no verso e dois cadernos – Mapas do Tempo e do Espaço e Mapas Para Viajantes Aprendizizes de Arte:
 - material confeccionado para auxiliar o professor a abordar obras e temas da exposição em sala de aula;
- d) Catálogo do Aprendiz de Arte – distribuído para escolas e comunidades agendadas:
 - o caderno tamanho A4, colorido, com imagens de obras de cada um dos 13 módulos da exposição e do Cine Caverna, foi produzido com o intuito de estimular o estudante que visitava a Mostra a olhar atentamente as obras.

3.2.2 *Projeto Monitoria*

Seguindo as diretrizes gerais do programa educativo, o principal objetivo do Projeto Monitoria foi “propiciar a ‘mediação crítica’ entre as obras da Mostra do Redescobrimento e seus visitantes”. Considerando a abrangência da exposição e o grande número de objetos expostos, a coordenação se preocupou em encontrar soluções para, concomitantemente, potencializar a oportunidade de o visitante apreciar o acervo e evitar que o público tivesse um contato superficial com as obras (BRASIL 500 ANOS, 2000, p.6).

A coordenadora do Projeto, Renata Bittencourt (EMERICH, 2002, p. 67), comentou sobre sua expectativa na concepção do trabalho:

Conseguir certa qualidade, apesar de certos fatores que poderiam comprometê-la: o tamanho da equipe, a variedade e a dimensão de conteúdo, o volume de público. A expectativa era conseguir constituir um trabalho que tivesse uma característica reflexiva e de conteúdo e que tivesse algumas preocupações da ordem da mediação, que pudessem se concretizar, apesar de todos esses elementos que eram dificultadores. (BITTENCOURT, em entrevista a EMERICH, 2002, p. 67)

Segundo Bittencourt (2013), em depoimento ao Seminário Arte em Tempo, a Mostra do Redescobrimento foi

[...] um projeto marcado por uma enorme ambição, uma ambição de criar uma exposição que fosse uma narrativa sobre o Brasil, sua cultura, constituição de seu povo, sua produção simbólica vista no seu conjunto. Tinha essa ideia, um pouco, de um museu que estaria se plasmando a partir do imaginário, aqui, na soma de um conjunto imenso de objetos.

Estas foram as premissas que nortearam o formato do atendimento ao público adotado pela coordenação do Projeto Monitoria (BRASIL 500 ANOS, 2000, p. 9 - 11):

- a) públicos considerados prioritários: alunos da educação infantil, do ensino fundamental e médio, das redes pública e particular;
- b) o grupo denominado no projeto “outros públicos”, era composto por alunos do ensino superior, instituições públicas e privadas, grupos de ação social, ONGs, grupos de terceira idade, grupos de interesse específico (indígenas, afro-brasileiros, entre outros), público em geral;
- c) a exposição foi dividida em seis roteiros, que comportavam um universo estimado de 6 mil obras cada. Foram definidos por prédio, sendo o roteiro do Pavilhão Manoel da Nóbrega composto pelos módulos: Carta de Pero Vaz de Caminha, Arte Popular e Negro de Corpo e Alma; o do Pavilhão Lucas Garcez (Oca), com Arqueologia, Artes Indígenas e Origens do Homem na América/Evolução Humana e Origens da Arte (nomenclatura inicial que na abertura da exposição ficou A primeira descoberta da América/Arte: Evolução ou Revolução?); e o Pavilhão Ciccilo Matarazzo (Bienal), cuja exposição foi dividida em quatro roteiros: Barroco, século XIX e século XX; séculos XIX, século XX e Arte Afro-Brasileira; séculos XIX, século XX e Olhar Distante; e Imagens do Inconsciente e século XX. Os grupos escolhiam o roteiro de preferência no momento do agendamento. A visita ao Cine Caverna foi considerada em separado e não era feita na companhia de educadores;
- d) As visitas com grupos agendados ou formados nos balcões dos três prédios com calendários e horários estabelecidos, tinham a duração prevista de 1h30m. Os grupos de alunos acompanhados de professores ainda poderiam ficar mais 30 minutos em visita livre à exposição após o atendimento pelo educador. Para o público espontâneo, além dos

roteiros preestabelecidos, havia a proposta de dois outros formatos: as monitorias modulares, restritas a um módulo somente, com abordagem de temas transversais que possibilitassem “olhares inovadores e uma relação crítica com os objetos expostos” (BRASIL 500 ANOS, 2000, p. 9); e as monitorias pontuais, no formato de conversas curtas dentro do espaço expositivo, tratando de uma ou duas obras, com apoio de material visual, proposta cujo objetivo era “instigar o olhar dos visitantes e ampliar suas possibilidades perceptivas com relação aos objetos artísticos, além de facilitar o estabelecimento de relações que situem a obra além de seu contexto curatorial”. Outros dois formatos sugeridos no Projeto foram as monitorias segmentadas, conduzidas por especialistas convidados – artistas, críticos e curadores, e por representantes de segmentos da cultura brasileira, como índios no módulo Artes Indígenas, rappers no módulo Negro de Corpo e Alma, repentistas e artesãos na Arte Popular, além de escritores, poetas, músicos, atores etc.

Além dos públicos citados acima, o Projeto Públicos Especiais - para o atendimento às pessoas com deficiência, proposto no Projeto Monitoria (BRASIL 500 ANOS, 2000, p. 10), foi viabilizado a partir de uma parceria estabelecida com o Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP), coordenada por Amanda Tojal. Foram desenvolvidas maquetes visuais e táteis e legenda em braile, materiais de apoio que atendessem às especificidades de cada deficiência, como reproduções de obras com imagens em relevo e réplicas de obras da exposição dos três prédios (MARTINS, 2001, p. 101). O projeto visava incorporar as pessoas com deficiência não apenas “como público da exposição, mas também como sujeitos culturais participantes”. Nesse caso, a duração das visitas era de três horas. O público atendido era composto de pessoas com deficiência física, visual, auditiva e intelectual. A equipe foi formada por um consultor, um coordenador e 18 educadores da equipe da Área de Ação Educativa, que participaram de um treinamento complementar à formação da Mostra. Desenvolveram-se materiais de apoio especiais para os atendimentos: reproduções com imagens em relevo de obras bidimensionais e reproduções de obras tridimensionais expostas; maquetes visuais e táteis, ilustrando os espaços externos e internos dos três pavilhões, incluindo planta baixa do espaço do parque; pranchas visuais e táteis em

relevo (borracha texturizada) com detalhes e formas sintetizadas de elementos compositivos das obras bi e tridimensionais expostas; objetos sensoriais manufaturados referentes a obras da Mostra; carrinhos com rodinhas para transporte do material de apoio de cada pavilhão. Completava o projeto a confecção de catálogo em braile com texto e imagens adaptadas (impresso pela Fundação Dorina Nowill), catálogo em tinta adaptado aos portadores de visão subnormal e pessoas com limitações intelectuais e de linguagem, com a previsão de 2 mil exemplares doados às instituições, sendo mil exemplares de cada tipo (BRASIL 500 ANOS, 2000, p. 11-12). Segundo Martins (2001, p. 103), o catálogo em braile ficou pronto mais próximo do final da exposição, e distribuídos 600 exemplares para instituições que trabalhavam com cegos em todo o país. Já o catálogo em tinta não pôde ser feito.

Como esperado, a exposição interessou ao público em geral. Inicialmente, o agendamento priorizou o Ensino Fundamental e Médio, mas devido à demanda, logo incorporou a Educação Infantil. O interesse dos cursos de Ensino Superior em agendar foi expressivo (EMERICH, 2002, p. 68-69).

A prioridade no atendimento à escola pública, somada à articulação com o terceiro setor, que viabilizou o atendimento do Projeto Cultura Contra a Violência, gerou a oportunidade de alguns grupos visitarem a exposição mais de uma vez, “podendo visitar módulos distintos e formar uma ideia mais abrangente da Mostra” (EMERICH, 2002, p. 68).

O atendimento ao público espontâneo ocorreu sistematicamente, com saídas de educadores⁷, acompanhando grupos formados no balcão de entrada de cada um dos três prédios, com percurso pré-definido (EMERICH, 2002, p. 69).

Os números grandiosos da exposição também tiveram reflexo na ação educativa. Mais de 600mil pessoas foram atendidas pela equipe de educadores e distribuído para as escolas farto material educativo (FERREIRA, 2000, p. 20-21).

Gisa Picosque (2013), em entrevista ao Seminário Arte em Tempo, na 30ª Bienal, comenta a respeito da grandiosidade dos números:

⁷ Na época da Mostra do Redescobrimento os integrantes da equipe educativa eram chamados de monitores.

[...] uma das coisas que é mais marcante enquanto experiência é o volume. Volume de pessoas, volume de obras. Os estrangeiros não conseguem nem entender esses números que a gente fala. Isso é muito incrível. E nem os outros estados entendem os números que a gente fala em São Paulo. Esse é o primeiro grande embate de uma ação educativa, ela vai lidar com número.

Para compor a equipe que atenderia ao público, inicialmente se contrataram 22 supervisores de monitoria, 250 educadores e 40 orientadores de público. Este último grupo foi composto por pessoas idosas, que não participaram do curso de preparação dos educadores (EMERICH, 2002, p. 66 - 67).

Uma semana após inaugurada a exposição, houve aumento da grade de atendimento, e se contrataram mais 50 educadores. Já não era mais possível ser muito rígido na seleção e meticoloso na formação. A equipe de coordenação era muito pequena e a demanda urgente (EMERICH, 2002, p. 70).

Como previsto pela coordenadora do Projeto Monitoria, Renata Bittencourt, o grande desafio do atendimento foi manter a qualidade, apesar do tamanho da equipe, a variedade e a dimensão do conteúdo e o volume e diversidade de público. Com todas as variáveis, a expectativa continuou sendo que a característica reflexiva e a coerência de conteúdo estivessem presentes na mediação. A visita tinha a duração de 1h30min. Não era possível nesse tempo visitar todos os módulos e ver todas as obras. A coordenação então orientou aos educadores sempre partir dos objetos, a fim de ser estabelecido destaque em todo aquele universo. Com a estratégia, seria possível evitar uma fala rasa, gratuita. Para auxiliar a busca pelo foco na visita, os roteiros de visitação agrupavam os módulos que tivessem alguma relação temática. Os educadores foram organizados nesses roteiros e dedicaram os estudos a uma parte do conteúdo da Mostra, garantindo domínio e aprofundamento (EMERICH, 2002, p.72). Em depoimento sobre o trabalho como educadora na Oca, Elisa Cintra comenta que, por ser bilíngue, com relativa frequência era chamada para uma visita em língua inglesa em outros prédios. Não sentiu dificuldade em cobrir os demais prédios e permitir o link com a Oca, porque percebeu continuidade entre as exposições. Ela conhecia o que havia em cada prédio e sabia o que estava fazendo. “Era muito tranquilo fazer o link de um

lugar para o outro, articular, dar continuidade, saber o que tinha em cada lugar” (CINTRA, 2019).

Durante o período de atendimento, dificuldades foram identificadas pela coordenação com relação ao planejamento prévio.

A primeira se referiu à formação continuada, estratégia que possibilita aprofundamento e correções de conteúdo, e readequação de metodologia de atuação.

O tipo de jornada de trabalho e a carga de atendimento dificultaram a avaliação contínua que realimentasse o processo. Em alguns núcleos isso aconteceu melhor que em outros, também por causa do perfil dos supervisores. Uns conduziram mais autonomamente o trabalho do que outros. (EMERICH, 2002, p.71)

Sobre a dinâmica do atendimento e a relação com a possibilidade de formação continuada, a educadora Luciana Martins (2019) descreve o cotidiano de trabalho:

Acho que ali tinha uma perspectiva muito da linha de produção da coisa, que era isso: precisava dar conta daquele volume enorme de escolas chegando todos os dias, todas as horas, então a preocupação da formação, do pensar aquele educativo não cabia, não tinha tempo para aquilo acontecer. Porque para isso precisaria ter uma equipe maior, que permitisse espaços de formação, mais gente para dar conta, e ter mais tempo para que essas pessoas pudessem pensar e estruturar ações educativas. E não tinha esse tempo, simplesmente. [...] Eu me lembro dessa sensação, de que não parava.

Outra questão que impediu a avaliação estruturada da implantação de todo o programa educativo foi a coordenação ter saído dois dias antes do fim da exposição, não havendo finalização dos trabalhos da monitoria (EMERICH, 2002, p.71).

3.2.2.1 Seleção e formação

Para abranger a diversidade temática e temporal apresentada na Mostra do Redescobrimento, referente à história da arte e à produção estética em território brasileiro, abrangendo da pré-história à arte contemporânea, história, filosofia, antropologia, geografia, arqueologia, literatura, música, história natural, psicologia, política, religião etc., a coordenação do Projeto Monitoria optou por selecionar pessoas formadas em áreas diversas relacionadas aos

conteúdos citados, como artes visuais, história, letras, filosofia, arqueologia, sociologia, psicologia e arquitetura. Experiência prévia no atendimento ao público era bem-vinda, mas não obrigatória. Afinal, embora o projeto considerasse 300 vagas, foram selecionadas 400 pessoas para o curso, e não existia esse contingente de educadores experientes disponível em São Paulo. A equipe que organizou o projeto achou interessante considerar uma cota para estudantes, no intuito de abrir espaço para formação. Eram critérios de seleção ser comunicativo, estabelecer sentido e se fazer entender a partir da observação de imagens, construir falas que articulassem contextualização com interpretação e observação, mesmo intuitivamente. E assim se selecionaram os educadores para o curso inicial de formação (EMERICH, 2002, p. 70 e 71).

Segundo o projeto original (BRASIL 500 ANOS, 2000, p.7), houve divulgação das vagas para o curso e o trabalho como educador nas principais universidades e instituições culturais. Como resultado, foram encaminhados 600 currículos. Desses, foram selecionados e entrevistados 370. Dos selecionados para o curso, 60% eram graduados e 40% eram estudantes universitários.

Dos seis educadores entrevistados para esta dissertação, quatro foram selecionados, graduados em artes visuais: Ana Paula Altman, Andrea Amaral Biella, Eros Secchi e Rita Della Rocca; e dois entraram após a abertura da exposição: Maria Elisa Rizzi Cintra e Luciana Conrado Martins.

Os quatro que participaram do curso, embora não tivessem prática no atendimento educativo em exposição de grande visitação, mostraram experiência em docência ou atendimento ao público de exposições. Andrea Biella (2019) comentou que considerava o curso um investimento em sua formação:

Fiquei muito interessada, principalmente por se tratar de arte brasileira, independente de ser selecionada ou não depois, porque é algo que a gente não tem na faculdade. Eu tive dois semestres [de História da Arte], imagina, nunca tinha visto isso na vida, e eu queria muito fazer esse curso.

Os demais se interessaram igualmente pela oportunidade de trabalho e pelo curso.

A formação ocorreu entre os dias 01/02 e 18/04/2000, com carga horária de “150 horas, sendo 100 horas presenciais e 50 horas de estudos e pesquisas

obrigatórias”. A equipe foi dividida em dois turnos, manhã e noite, e cada um dos turnos em duas turmas. As aulas aconteceram nos SESC's Vila Mariana (manhã) e Paulista (noite), três vezes por semana, com carga horária diária de três horas e meia, às terças, quartas e quintas-feiras, com previsão de avaliações quinzenais (BRASIL 500 ANOS, 2000, p. 7 - 8), conforme o calendário do Curso de Formação da Monitoria da turma da manhã, com a programação dos temas e os palestrantes responsáveis por um dos encontros (ANEXO B). A turma da noite seguiu programação semelhante.

O curso foi idealizado em duas etapas: a primeira, com conteúdo básico, e a segunda de aprofundamento. O formato do curso básico previa sessões de estudo, discussão de vídeos e textos, e abrangia estudos sobre:

- mediação: princípios epistemológicos, atuação e papel do monitor, percepção e apreciação estética, exercícios de leitura, pesquisa em instituições culturais;
- módulos: encontro com os curadores - proposta curatorial, focos prioritários para a monitoria, leitura de obras, encontros com os responsáveis pela Arquitetura e Cenografias;
- temas gerais: subsídios para ação da monitoria e relações com o material de apoio aos professores (BRASIL 500 ANOS, 2000, p.7).

A segunda etapa previa aprofundamento sobre os conteúdos dos módulos, leitura dos objetos expostos e seminários internos de estudo e pesquisa, sob a orientação da equipe de coordenação (BRASIL 500 ANOS, 2000, p.7).

O projeto ainda previu um seminário especial aberto para as duas turmas, intitulado Arte Contemporânea e Público, com duas mesas-redondas, falas de 40 minutos e espaço para debate. A composição das mesas na proposta era: “Mesa 1: Nelson Aguilar, Rodrigo Naves, José Resende; Mesa 2: Nuno Ramos, Rosana Paulino, Glória Ferreira” (BRASIL 500 ANOS, 2000, p.8).

Rita Della Rocca (2019) disse se lembrar de que inicialmente houve a formação geral e depois as formações específicas de cada módulo. Nesse momento escolheu ir para a Oca,

[...] porque sempre fui apaixonada por arte indígena, embora não soubesse nada, era só encantamento. A beleza, porque eu amo cor, a beleza de como eles constroem aqueles objetos, com as tramas, com as contas, achava aquilo impressionante porque aquilo não vinha da academia. Vinha da relação do homem e como ele vê o mundo, como ele percebe, e como o homem sem nenhuma formação cultural, sem ser civilizado

constrói tanta beleza. Quando a gente fica civilizado a gente perde a relação com a beleza, na pós-revolução industrial, porque antes a gente não tem nem muita referência. Mas a gente tem uma referência só mental, intelectual, muito da arte. E o índio não, ele traz uma necessidade real de construção da beleza e do significado que vai além da forma. Para ele não é beleza porque tudo significa, então isso me é encantador. (ROCCA, 2019)

A expectativa era que os educadores ganhassem os catálogos, mas não ocorreu. Por esse motivo, a coordenação optou por garantir a formação de uma minibiblioteca de pesquisa, com a confecção de nove apostilas contendo textos que abrangiam toda a produção artística brasileira. Alguns faziam parte dos catálogos, outros indicados por curadores e pesquisados pela equipe de coordenação. Todo esse conteúdo não seria lido de imediato e provavelmente nem na totalidade, mas estava disponível um material que assegurava abrangência mínima suficiente para o atendimento (EMERICH, 2002, p.71).

A apostila referente ao módulo Artes Indígenas continha os textos dos três curadores, Nelson Aguilar (texto de apresentação do módulo), José Antônio Braga Fernandes Dias e Lúcia Hussak van Velthem, que constaram do catálogo.

Foram distribuídas duas apostilas sobre fundamentos e metodologia a serem aplicadas pelos educadores: Mediação I e Mediação II. Na primeira havia os textos:

- a) PARSONS, Michael J. **Mudando direções na arte-educação contemporânea**. In: A compreensão e o prazer da arte: V Encontro. São Paulo: SESC/Vila Mariana, 1998. 8p. O texto traz uma reflexão sobre as mudanças ocorridas no mundo da arte e da estética nas últimas três décadas e seu significado para a arte-educação;
- b) OTT, Robert William. **Ensinando crítica nos museus**. In: BARBOSA, Ana Mae. Arte-educação: leitura no subsolo. São Paulo: Cortez, 1997. 15p. O texto apresenta a proposta de leitura de imagens criada pelo autor;
- c) VERGARA, Luiz Guilherme. **Fronteiras da Comunicação e da educação com a arte contemporânea**. Curso de formação de monitores para a Mostra do Redescobrimento: Brasil +500. São Paulo,

2000. 14p. O texto trata do fenômeno artístico no mundo pós-moderno e os desafios de engajamento do espectador com a arte contemporânea.

Na segunda apostila estavam:

- a) MARTINS, Mirian Celeste. **Procurando brechas de acesso para o encontro sensível com a arte: tarefas da mediação**. Curso de formação de monitores para a Mostra do Redescobrimento: Brasil +500. São Paulo, 2000.16p. O texto propõe uma reflexão sobre o conceito de mediação, aborda o desenvolvimento dos estudos da compreensão estética e as pesquisas de Michael Parsons e Abigail Housen, e termina falando de percepção estética;
- b) RIZZI, Christina. **Contemporaneidade (mas não onipotência) do Sistema de Leitura de Obra de Arte Image Watching**. Boletim n. 22, mar. 2000. 3p. Disponível em: <http://artenaescola.org.br/sala-de-leitura/artigos/artigo.php?id=69322>. Acesso em: 9 jun. 2019. O artigo aborda o sistema de leitura de obra de arte elaborado por Robert. William Ott;
- c) VERGARA, Luiz Guilherme. **Curadoria Educativa**: A consciência do olhar/Percepção imaginativa. Rio de Janeiro, Anais ANPAP, 1996. p. 240-247. O texto propõe “levantar bases para uma reflexão sobre uma atitude estética formadora de um olhar que se fundamente numa prática do encontro com a arte contemporânea”;
- d) texto intitulado: **um exemplo do livro**: Becoming Human through Art. Edmund Burke Feldman. New Jersey: Prentice Hall, 1970. O texto, em português, é um trecho do livro de Feldman. Trata da forma e como é possível observá-la e aos seus limites. Também aborda questões sobre equilíbrio. Propõe exercícios de composição com os dois temas.

Na opinião dos educadores que participaram da formação, o curso inicial foi “muito bom”. Para Andrea Biella, as informações que recebeu na formação anterior à Mostra foram suficientes para o trabalho. A formação abrangeu todos os períodos e houve sensível esforço em termos de conteúdo, palestras e visitas com os curadores.

Era muita coisa. A gente olhava a apostila e dava um medo de tanta coisa para ler e estudar, foi muita coisa. Mas eu fui com essa vontade de fazer o curso. Tinha muita expectativa de trabalhar nesse evento, e ter podido acompanhar desde o

princípio, inclusive da formação, é um marco enorme. Acho que a formação foi muito boa. Como eu disse, tinha um número absurdo de pessoas, de experiências diversas, de áreas diversas. Eu percebo hoje um empenho muito grande nisso, foi superorganizado, tenho que reconhecer, e me lembro da exposição até hoje. (BIELLA, 2019)

Ana Paula Altman é da mesma opinião, e complementou: “eu me lembro de estar no auditório ali assistindo às aulas as mais diferentes possíveis, e achei aquilo fantástico. Falei ‘que bacana a oportunidade de conhecer um monte de coisas que eu não tinha a menor ideia’” (ALTMAN, 2019).

Eros Secchi se lembrou do final do curso, quando foi possível ver trabalhos de arte contemporânea serem montados, com a presença dos artistas e dos curadores, em alguns casos. Comentou sobre a oportunidade: “Sabe, aquilo para mim foi muito bacana. Nossa... Artistas que já faleceram, como Wesley Duque Lee, pensar que eu conversei com ele assim [próximo], sabe? O Nelson Lerner!” (SECCHI, 2019)

Terminada a formação, cada educador se preocupou em centrar-se no conteúdo do roteiro o qual atenderia. Dos entrevistados que fizeram o curso de formação, Andrea Biella (2019) e Rita Della Rocca (2019) integraram a equipe da Oca desde o início.

Andrea Biella (2019) relata que quando o espaço da exposição estava em montagem, os educadores fizeram uma visita, mas “não deu para ter muita noção”. Portanto, no primeiro dia de atendimento os educadores tiveram contato com a exposição pronta, ao mesmo tempo em que atendiam aos visitantes, e isso lhes deu grande insegurança. Perceberam que deveriam correr atrás de conteúdo e estudar, buscar as informações.

O espaço destinado aos educadores era um container do lado de fora da exposição, ao lado do prédio da Oca. Altman (2019) se lembra de que dentro havia uma mesa na qual ficava o supervisor, que distribuía os grupos entre os educadores. Os grupos iam diretamente para a porta da Oca, onde se encontravam com o educador responsável pelo seu atendimento, e entravam na exposição.

Desse espaço, Biella se recorda de uma salinha do lado de fora do prédio, na qual os educadores permaneciam no intervalo das visitas. Havia um sofá ao longo das paredes internas desse local. Diversos materiais de estudo foram para ali levados. Os educadores tiveram acesso a livros e outras

referências. Não se lembra de ter havido um formato organizado, de continuidade na orientação dos estudos. “Era meio difícil estudar no container, porque era pequeno, eram muitas pessoas num entra e sai, porque eram várias escalas, várias visitas, não tinha uma mesa para apoiar...” (BIELLA, 2019).

Sobre a exposição, Rita Della Rocca (2019) se lembra de que o educador e o público tinham uma intensa sensação de descoberta, pois tudo que estava exposto era muito novo.

Valéria Alencar (2008, p.4) também atuou como educadora no roteiro que integrava a exposição Artes Indígenas. Em sua dissertação de mestrado descreveu o primeiro dia de atendimento do primeiro grupo, com 22 estudantes de ensino médio

[...] eu estava lá, não tinha tido a chance de ver a exposição montada, confesso que a vi pela primeira vez junto com os alunos que me seguiam. Eu vinha de uma experiência como professora de História e como monitora da Estação Ciência, a primeira me ajudou a ter noção do tempo e de desenvolver um roteiro rapidamente, e a segunda me auxiliou na dinâmica educativa dentro de um espaço de ensino não formal (Alencar, 2008, p. 4).

O aumento da grade de atendimento logo no início da exposição levou a coordenação a redistribuir os educadores formados nos roteiros de maior procura, e novos educadores eram selecionados e formados. Nesse momento, internamente foi exposto o problema para toda a equipe, e pedido aos educadores que se interessassem, que fossem atender no roteiro de artes indígenas e arqueologia.

Eros Secchi (2019) foi um dos primeiros educadores que concordaram em se transferir. Ele começou atendendo no Prédio da Bienal, mas não teve problemas com os novos conteúdos e logo se adaptou. Recordar-se do contato com os representantes de alguns povos indígenas, crianças e jovens que foram prestar consultoria para a equipe e falar sobre alguns objetos expostos. Lembra-se de terem falado do ritual Quarup, do Paricá, objetos ligados ao xamanismo,

[...] que têm uma função maior do que a gente imagina, que não é só o ritual medicinal ou religioso. Ainda que tenha sido uma coisa muito rápida, naquele momento eu me percebi. Eu fiquei até um pouco constrangido porque eu falei poxa vida, eu tinha uma visão ainda exótica do indígena no Brasil, como se fosse um aborígine da Austrália, ou um Maasai do Quênia, ou, sei lá, um Navajo da América do Norte, e na verdade o cara é

cidadão brasileiro, e ele está aqui do meu lado, ele é uma criança, poderia ser meu aluno, de repente. Ou poderia ser um amigo meu, um vizinho. (SECCHI, 2019)

Ana Altman (2019) foi outra educadora que atendeu ao apelo da coordenação e se transferiu do roteiro que incluía o módulo Olhar Distante. Para iniciar os atendimentos com um conteúdo com o qual não possuía familiaridade, era necessário o aprofundamento na formação inicial. A esse respeito explica que “numa tentativa, eu acho, de ganhar tempo, me lembro de que eles fizeram com que a gente visitasse a exposição com os educadores que já estavam trabalhando lá. Eu me lembro de aprender muito nisso”. Descreve a sensação que teve nos primeiros dias de atendimento:

Eu me senti um peixe fora d'água num primeiro momento, porque minha formação é em artes plásticas. Até então não tinha me especializado em nada. Na verdade, na verdade mesmo, eu nunca tinha entrado em contato com aquele conteúdo. Tinha visto um pouquinho lá no curso de formação, mas como eu disse, depois que os módulos foram acertados e que “ah, você vai para tal lugar, você vai para tal lugar”, eu meio que deixei a apostila dessa [exposição] pra lá. Retomei essa apostila depois, mas foi aí que eu vi que muito do que tinha que aprender ia ser ali com colegas de trabalho. Num primeiro momento foi meio complicado, porque eu cheguei numa equipe que já estava funcionando, era uma pessoa que não era da área. Ali tinha muita gente de história, tinha gente de filosofia, tinha muita gente da USP que já estava ligada com essa parte de etnologia ou arqueologia, e eu era a menina das artes, formada na FAAP, chegando lá. (ALTMAN, 2019)

Quanto às novas educadoras selecionadas para integrar a equipe, Luciana Martins (2019) e Elisa Cintra (2019) igualmente não tinham experiência em grandes exposições, mas em ambas havia alguma familiaridade com o acervo exposto, pois tiveram, em algum momento, contato com o Museu de Arqueologia e Etnologia da USP (MAE-USP). Luciana fez estágio no Museu Arqueológico do Sambaqui (MARTINS, 2019). Já Elisa Cintra (2019) fora recentemente aprovada e cursava graduação em Psicologia. Sua mãe, Maria Christina Rizzi, era professora no MAE-USP e atuava como educadora em diversas exposições. A filha a acompanhava trabalhando nas equipes, mas nunca como educadora, atividade que queria desempenhar quando completou 18 anos. Passara pela seleção inicial, mas não fora escolhida. Sua oportunidade surgiu no segundo momento (CINTRA, 2019).

A formação inicial dos novos integrantes e o aprofundamento sobre o conteúdo da exposição pelo restante da equipe, durante todo o tempo de exibição da Mostra, se deram com a troca de textos e conversas com os colegas. Secchi (2019) comenta que faziam pesquisa sobre a simbologia e as referências étnicas, e que os educadores permutavam informações entre si.

Altman (2019) achou que todo o conteúdo do curso inicial seria suficiente ao desempenho das tarefas, mas não aconteceu. “A gente precisou ser muito autodidata em alguns momentos para conseguir informações ali sobre algumas coisas”.

Para Secchi, a formação inicial deu uma visão geral dos módulos, um contato pequeno, mas significativo, com a curadoria. Porém,

[...] eles não iam responder tudo pra gente porque você só iria conhecer as perguntas a partir do momento que trabalhasse no espaço, que você se deslocasse. [...] acho que aprendi mais com os meus colegas, trabalhando com o pessoal que trabalhou comigo no espaço, e que já estava anterior a mim ali, que acolheu também, que já tinha uma pesquisa anterior. (SECCHI, 2019)

Martins (2019) menciona que havia a figura do supervisor, pessoa com um pouco mais de experiência, que organizava o cotidiano do trabalho. Os supervisores distribuíam os educadores ao atendimento dos grupos. Em uma exposição com esse volume de público aconteciam atrasos dos grupos agendados, e era necessário reprogramar a distribuição de tarefas dos educadores para todos serem atendidos. O volume de trabalho absorvia os supervisores durante a jornada, e não havia tempo para outra atividade, por isso não ocorreu formação continuada durante a exposição. Os textos permaneciam em uma pasta, mas não havia horário para a leitura. Cintra (2019), ao contrário, ressalta que se lembra de ter recebido os textos de alguém, mas não se lembra de quem. Seguiu bastantes visitas de colegas, para ver os roteiros e “pegando o jeito”. Estudou e leu muito. Tinha muita informação disponível para estudo, inclusive contextualizada. O fato de Martins trabalhar durante o dia e de Cintra trabalhar à noite explica a percepção distinta do tempo para estudo que tiveram as duas educadoras. A visitação era intensa durante o dia, o que ocasionava a sensação de falta de tempo para outras atividades que não o atendimento.

4 O MUSEU E A EXPOSIÇÃO COMO DESAFIOS PARA A FUNÇÃO SOCIAL

Este capítulo aborda pontos sobre educação em exposições antropológicas no século XXI, e experiências de comunicação a partir dos desafios da educação museal e da proposta de descolonização.

A exposição de Artes Indígenas da Mostra do Redescobrimento está completando 19 anos. O acervo ali reunido originou-se de diversos museus do Brasil e do exterior. Nelson Aguilar, curador da Mostra, afirmou que nos foi permitido conhecer algumas peças do início da colonização no Brasil porque integraram gabinetes de curiosidades na Europa (2000, p.32). O comentário de Aguilar realça as relações colonialistas estabelecidas entre a Europa e as terras conquistadas desde o Renascimento, período no qual os museus surgiram. Como estavam localizados na Metrópole, “foram ligados à lógica da colonialidade (a necessidade de converter e civilizar os habitantes do planeta que ainda estavam fora da história, os bárbaros e os primitivos)” (MIGNOLO, 2018, p. 311).

Os museus brasileiros, seguindo a lógica europeia, representam os indígenas sob a mesma tutela colonialista, que reforça e alimenta a formação dos estereótipos e do preconceito. A crescente demanda dos povos indígenas do Brasil por “autonomia e soberania para a construção de suas histórias, memórias e relações sociais” (CURY, 2017a, p. 87) interfere positivamente na necessidade de transformação dessa realidade (CURY, 2017a, p. 87 - 88).

Um dos desafios a serem enfrentados pelos museus é o da descolonização do pensamento que se reflete consequentemente na prática museológica, cuja visão tradicional é questionada e repensada a partir do movimento da Nova Museologia. (VARINE, em entrevista a SANTOS JUNIOR, 2017, p. 324)

Hugues de Varine (VARINE, em entrevista a CARVALHO, 2013), um dos organizadores da Mesa Redonda de Santiago do Chile de 1972, afirma que o movimento da Nova Museologia pode ser aplicado a projetos distintos, desde que parta de dois princípios que devem se unir para a construção de projetos que se fundamentem na participação. O primeiro é o princípio político da função social do museu, enunciado na Declaração de Santiago, e que implica

participação social. O segundo se apoia na “[...] ideia de que cada pessoa tem competência, tem um saber, não é só o patrimônio imaterial! Cada um de nós tem um saber de vida e que é necessário utilizar senão somos vítimas do saber dos outros”. É um princípio de Paulo Freire, cujo enunciado ressalta:

[...] cada um de nós sabe muito e se valorizarmos o saber de cada pessoa temos uma riqueza enorme de saberes que podem ser utilizados para o desenvolvimento local, para a política e para tudo, inclusive para a gestão do patrimônio, para a criação de instituições educativas e instituições do tipo museu. (VARINE, em entrevista a CARVALHO, 2013)

Para Varine, a Nova Museologia não é conceito teórico, mas prática e ideal. Mais do que contestar a museologia tradicional, “[...] é um movimento de experimentação de novas formas de museus que valorizem o lugar dos museus na sociedade e novos modos de gestão de coleções” (VARINE, em entrevista a SANTOS JUNIOR, 2017, p. 324). Pode se desdobrar em diversas experiências e formatos, que recebem nomenclaturas distintas, dependendo do lugar em que é implantada – ecomuseologia, museologia social, museologia indígena etc. Sobre a ecomuseologia, Varine explica

[...] é uma palavra, também não codificada, que abrange uma série de práticas de gestão do patrimônio por uma comunidade em um território. Essas práticas são conhecidas por diversos nomes: ecomuseus propriamente ditos, museus comunitários, museus locais. Elas assumem formas mais ou menos experimentais, inventando modos de ação e educação patrimonial relacionados aos territórios culturais, sociais, ambientais e econômicos. Ela [a ecomuseologia] não é respaldada em modelos, até porque não existem dois museus comunitários ou ecomuseus semelhantes: cada projeto, cada realização é única, porque cada comunidade, cada patrimônio e território são únicos” (VARINE, em entrevista a SANTOS JUNIOR, 2017, p. 324 - 325)

Segundo Varine, diversas vezes se cria uma nova nomenclatura para diferenciar determinada experiência museológica do museu tradicional. No caso do Brasil

[...] um grande número de museus comunitários, alguns dos quais levam o nome de ecomuseu, porque seus fundadores assim os designaram. Em termos brasileiros, os ecomuseus, museus de favelas, os museus indígenas, muitos Pontos de Memória, alguns terreiros e certas comunidades afro-brasileiras são museus comunitários. Muitas vezes o termo ecomuseu é escolhido para se distinguir do museu tradicional e destacar claramente sua relação com o território, a comunidade, a globalização do patrimônio vivo (natural e cultural, material e imaterial) etc. (SANTOS JUNIOR, 2017, p. 325)

Ainda no âmbito da desconstrução dos discursos museológicos tradicionais, em lugar das afirmações incontestáveis e narrativas impessoais ou doutrinadoras, são utilizadas por alguns museus as práticas da abordagem de temas polêmicos, do estímulo ao debate e à reflexão. A tendência está sendo chamada de Museologia Crítica. Assim como a Nova Museologia, também está em desenvolvimento e se manifesta de maneira diversa, apoiando-se em estratégias como na formulação de perguntas, levantamento de dúvidas e questionamentos; na exposição de objetos de épocas distintas apresentados lado a lado, que estimulam a observação; nos discursos plurais, em que são identificadas as vozes não apenas dos curadores e dos especialistas, mas de todos, inclusive dos visitantes. Essas práticas têm por objetivo transformar paulatinamente os museus em espaços para a discussão e o intercâmbio de discursos plurais (LORENTE, 2015, p. 112 - 119).

O ambiente de experimentação de novas práticas e de valorização de saberes multiculturais é o campo que precisa ser criado nas ações museológicas para o enfrentamento do processo de descolonização.

Alguns caminhos já são experimentados. Um deles é a (re)qualificação das coleções que, segundo Cury (2017a, p. 88), “é uma forma de trabalho que amplia as visões museais, ao inserir os indígenas nos processos de estudo”. Existem ainda outros processos de estímulo à aproximação e estabelecimento de contato mais estreito entre o museu e as culturas indígenas, como

[...] os trabalhos colaborativos, relações novas que se estabelecem entre museus e culturas indígenas, tendo o profissional de museu, muitas das vezes o pesquisador antropólogo, arqueólogo, museólogo, educador e outros à frente de novas formas de construção de conhecimento museológico que coloca os indígenas como protagonistas do e no museu. O que os museus buscam, em síntese, é se descolonizar trabalhando com os indígenas ou, vindo de outro ângulo, o protagonismo indígena descolonizando os museus, pensamento e práxis, a museografia enfim. O que as experimentações realizadas propõem a debater é como os museus estão preparados e o que devem considerar para uma política institucional e de gestão de acervo contemporâneas que respeitem a participação e os direitos indígenas constitucionais relacionados à imagem, privacidade e autoral. (CURY, 2017a, p. 88 - 89)

Apesar de ser invenção ocidental, os indígenas vêm reconhecendo o museu como lugar político, em que podem “se afirmar cultural e politicamente [...] ganhar visibilidade e estabelecer diálogo com a sociedade brasileira da

qual fazem parte, mas, sobretudo, para afirmar-se cultural e politicamente” (CURY, 2017b, p. 190).

Alguns projetos são desenvolvidos na direção da construção de novas relações, nas quais é instituído o protagonismo indígena, tanto em museus tradicionais que se abrem à experimentação de novas práticas, quanto na criação de museus indígenas. Em qualquer dos casos, algumas características são marcantes na construção e condução das atividades, oriundas da cultura indígena.

Há no conceito indígena do museu outras participações e articulações, entre o cacique e lideranças e a comunidade, entre os mais velhos e mais jovens, entre pesquisadores e professores indígenas, entre os jovens, entre as crianças, mas o coletivo, respeitando-se as lideranças e as hierarquias na forma social de organização, o coletivismo impera. (CURY, 2017a, p. 102)

Outra característica importante é a relação estreita com o mundo espiritual no cotidiano da vida dos indígenas. O pajé é o líder religioso, está no centro das decisões. No museu indígena não é diferente, ao contrário, seu poder é reforçado

[...] numa dinâmica complexa que se dá com o grupo, ele se reafirma na liderança que exerce [...] expor ou não expor, registrar ou não registrar dependem de estruturas superiores decisivas, o que coloca os pajés numa centralidade na tomada de decisão do que se institucionaliza pelo museu, considerando a diversidade de públicos, na comunidade e externa a ela. Em síntese, é o líder religioso o “*curador chefe*”, na ausência de termo melhor. E é ele que coloca os distintos públicos em suas posições – os não iniciados, os não indígenas, os pesquisadores e profissionais de museus parceiros etc. (CURY, 2017a, p. 102)

Nesses museus, a curadoria das coleções e das exposições é exercida pelos indígenas, habitantes do mundo físico, em conjunto com os encantados, seres do mundo espiritual, que estão em comunicação com o mundo físico “quando evocados pelo objeto e os sentimentos e pensamentos daqueles que os veem como parte de si, vindos dos ancestrais” (CURY, 2017b, p. 206). Essa relação complexa se baseia na negociação “mantida pelos membros do grupo. Não são apenas instituições de transmissão de conhecimento, mas de hierarquias e controles sobre os segredos ligados à espiritualidade e ao sagrado” (CURY, 2017a, p. 102). E com a participação ativa de todos, todos são curadores, inclusive e principalmente os encantados que, evocados e

integrantes da pesquisa (CURY, 2019, p.101 - 102). Essas experiências trazem novos elementos aos processos curatoriais, tirando a equipe de um lugar e colocando-a em outro metodologicamente diferente e que se dirige à opção descolonial, como propõe Mignolo (2018, p. 310).

4.1 Os educadores e o Módulo Artes Indígenas da Mostra do Redescobrimento

As entrevistas com os seis educadores que trabalharam na Mostra do Redescobrimento, no Parque do Ibirapuera, em 2000, tiveram a finalidade de coletar informações sobre o preparo e as atividades da equipe de educadores que atuou no módulo Artes Indígenas, exibido no prédio da Oca. Os entrevistados foram Ana Paula Altman, Andrea Alexandra do Amaral Silva e Biella, Eros Souza Secchi, Luciana Conrado Martins, Maria Elisa Rizzi Cintra e Rita de Cássia Della Rocca.

Durante a pesquisa não foi possível o acesso à planta da exposição, à lista de objetos expostos e às condições das instalações disponíveis aos visitantes, por isso foram feitas perguntas referentes a esses temas, para levantar mais dados sobre a exposição. Porém, o objetivo principal da entrevista foi a coleta de informações sobre o trabalho do educador de museus numa exposição itinerante de grande visitação: preparação – seleção e formação -, desenvolvimento de roteiro de visitas, estratégias de atendimento, material de apoio e atividades educativas para o público. As respostas referentes aos períodos de seleção e formação constam do capítulo 3. A seguir serão apresentadas aquelas que dizem respeito ao contato dos educadores com o público a partir da abertura da Mostra.

A narrativa conjunta sobre o cotidiano do trabalho evidencia a maneira como o educador lança mão de sua experiência pessoal para formatar e aperfeiçoar sua atuação, criar estratégia própria para o desenvolvimento de ação na exposição com o público e como os educadores, em interação entre eles, elaboram uma experiência coletiva de construção de conhecimento em educação museal.

Inicialmente, no intuito de ativar a memória de eventos vividos há 19 anos, foi feita a proposta de que se concentrassem, fizessem o esforço de entrar no prédio e na exposição Artes Indígenas, e em seguida fossem descrevendo o que conseguiam sentir ou visualizar.

As primeiras lembranças comuns que surgiram entre os entrevistados foram a baixa temperatura, a entrada escura e a baixa luminosidade do espaço, com focos de luz direcionados aos objetos. Na opinião de Rocca (2019), a iluminação reforçava o sentido sagrado dos objetos. Martins (2019) se lembrou do balcão branco da entrada. “Era ali [...] onde havia um guarda-volumes para o público espontâneo. O público escolar deixava os pertences no ônibus”. Também se lembrou da falta de segurança nas rampas. Os vãos do guarda-corpo eram abertos e os educadores tomavam cuidado redobrado para as crianças não se aproximarem e não cair de um andar para o outro. Biella (2019) comentou que ficava no segundo piso olhando crianças de dois a quatro anos correndo pela rampa após os pais as deixarem livres. “Eu morria de medo de alguém cair lá de cima. Eu me sentia na função também de estar tomando conta de criança que os pais largavam”.

Sobre a cenografia, a relação entre ela e os educadores se mostrou particular. Todos se lembravam de alguns detalhes. Biella (2019) recordou as sementes e o cenário *clean*. Achava que faltava um pouco de vida. Era muito diverso do ambiente original das peças. Por isso sentiu a necessidade de elaborar materiais de apoio, que serão comentados mais adiante. Cintra (2019) se lembrou do cheiro forte e refrescante das sementes. Em seu entendimento, a cenografia ajudou na aproximação com os objetos expostos. Para Secchi

[...] todos os elementos, os recursos naturais, eles exaltam realmente as tradições indígenas, o *modus vivendi*, a simbologia, os rituais de passagem. Eu me lembro que nas conversas que a gente tinha, nas orientações, nas palestras, a instalação, ainda que numa visão contemporânea, buscava evocar a função da arte nas tribos indígenas, que é uma arte de sobrevivência, independente, uma coisa que transcende os séculos (2019).

Os educadores não se recordaram de detalhes do mapa da exposição, da distribuição dos objetos no espaço. O que ficou mais forte na memória foram os lugares e objetos que utilizavam comumente nos roteiros e as impressões próprias e do público sobre a exposição.

Desde a abertura da Mostra do Redescobrimento, as exposições exibidas na Oca⁸ foram alvo de grande procura por parte do público. Durante a semana predominava o atendimento a grupos de escola. Andrea Biella trabalhava em escala de seis horas diárias, com dois grupos de visitas agendadas. “Às vezes chegava escola fora de horário e eles perguntavam se alguém podia fazer uma terceira visita, mais curta, para a escola não ficar sem atendimento. Me lembro de ter feito várias. Era bem puxado!” (BIELLA, 2019). Luciana Martins igualmente cumpria uma escala de atendimento de duas escolas por turno, mas havia ocasiões em que eram feitas quatro visitas (2019).

O volume de atendimento influiu na dinâmica interna de fluxo de público. Quando chegavam os grupos, os educadores combinavam onde começariam para não haver superlotação em um único ponto da exposição. A orientação era que, em hora e meia, os grupos visitassem os três módulos, porém não era regra. Havia liberdade para se elaborar o roteiro, e em geral os educadores gostaram da possibilidade criativa de estruturação de narrativas, ou seja, de serem curadores. Martins era uma das que se sentiam bem com a orientação, mas por outro lado achava que tinha muito poucos elementos, poucas ferramentas para, segundo ela, “transformar aquela visita numa coisa mais legal”. “Eu não tinha a menor noção das possibilidades de, por exemplo, usar outras estratégias, outras linguagens, ou propor alguma coisa para o grupo além da observação do próprio objeto”. O recurso que usava era o da metodologia da Educação Patrimonial⁹, a observação estimulada por perguntas sobre os materiais de que era feito o objeto e sua suposta função, pensando como foi usado e como estava sendo ressignificado dentro dessa exposição, o porquê de estar sendo mostrado. Como havia maior intimidade com a arqueologia, iniciava o percurso preferencialmente por esse módulo.

⁸ Foram exibidas neste prédio as exposições dos módulos Artes Indígenas, Arqueologia e Arte: evolução ou revolução? A primeira descoberta da América.

⁹ Educação Patrimonial é uma proposta metodológica inspirada no trabalho pedagógico desenvolvido na Inglaterra intitulado *Heritage Education*, e introduzida no Brasil no 1º Seminário realizado no Museu Imperial, em Petrópolis, em 1983. Em 1999, como resultado do trabalho realizado no IPHAN, coordenado por Maria de Lourdes Parreiras Horta, diretora do Museu Imperial, e equipe, foi lançado pelo IPHAN em conjunto com o Museu Imperial, o Guia Básico de Educação Patrimonial, que conta com mais duas autoras: Evelina Grunberg e Adriane Queiroz Monteiro (HORTA; GRUNBERG; MONTEIRO, 1999, p. 5)

Quando ia para as artes indígenas, escolhia algumas coisas que sabia mais, tipo o Manto Tupinambá, que era o ícone da exposição, e não tinha como não passar por ele. Daí eu falava mais algumas coisas que estavam normalmente relacionadas aos artefatos utilitários, muito menos aos artefatos mais artísticos, como plumária e coisas assim, porque sabia muito menos, então ia mais aos machados, arados, panelas, coisas mais do dia a dia, do cotidiano desses grupos, porque tinha mais a ver com a arqueologia, e eu conseguia transitar melhor” (MARTINS, 2019).

Na opinião de Martins, quase nenhum dos demais educadores queria iniciar a visita pela arqueologia, “porque quase todos eram do mundo das artes” (2019). Ana Altman era uma das educadoras formadas em artes, mas tinha familiaridade com pintura rupestre e com as Vênus pré-históricas, por ter estudado esse período em História da Arte. No começo permanecia maior tempo na arqueologia, pois era um setor no qual ela se sentia mais segura. Entrava e ia diretamente para a parte do Estreito de Bering, no subsolo. Depois se aventurou, gostando de ir para as Artes Indígenas. Ficou com a impressão de que muito do que os educadores diziam sobre os objetos indígenas era interpretação pessoal. Como chegou depois que a exposição tinha sido aberta ao público, não teve a oportunidade de fazer visitas com os curadores e tirar possíveis dúvidas. Por isso disse que ficou insegura com algumas informações que recebeu dos colegas. Alguns assuntos eram muito novos e não tinha certeza de que o que estavam falando era fato ou interpretação pessoal, passando de boca em boca e sendo modificada. “O que consegui absorver era o que os outros [diziam]. Eu ia ouvindo uma historinha aqui, outra historinha ali, e ia tentando fundamentar isso naquilo que eu tinha lido, nas coisas que eu ia pesquisando...”. Afirma que seu processo foi autodidático, “porque muito eu que tive que ir costurando”. No final já conseguia fazer meio tempo na parte de arqueologia e o restante na de etnologia. Atendia a grupos agendados de idades variadas, com “fama” de atender muito bem a crianças bem pequenas,

Criança é muito legal, porque criança não vem com preconceito. Aí dava para trabalhar esse acervo de uma forma muito visual, interpretativa. Por isso consegui me adaptar lá. Porque trabalhando com crianças a gente consegue trabalhar no visual, no sensorial, o que ela está vendo, o que acha que é, o que está sentindo. Quando você pega o adulto, o adolescente ou o jovem, acaba tendendo para uma coisa mais informativa. (ALTMAN, 2019)

Atualmente, e com novas concepções de curadoria, essa postura é curadoria, ou seja, aqui temos um exemplo de como a/o educador/a são curadores, pois realizam as suas elaborações.

Para Rocca (2019), havia várias questões relacionadas aos roteiros. Além do espaço não comportar roteiros simultâneos por grupos diferentes, eram concebidos pelos encantamentos pessoais. Aquilo que o educador ouviu e achou ser importante queria que fosse importante para os demais. “O tempo da visita era curto pela dimensão da exposição e para toda aquela quantidade de objetos expostos”. Não se interessava em abordar os objetos do cotidiano, porque acreditava que “como eles são mais próximos da gente, são menos encantadores do que esses os objetos de uso corporal que a gente tem pouco acesso”. No seu entender, também havia o encanto estético e relativo à maneira como os indígenas se relacionam com a natureza na confecção dos objetos,

Eles não abatem as aves, eles usam a pena que cai ou a ave que vão consumir como alimento, não matam por prazer, mas por necessidade. Então, essas coisas permeavam as conversas também. Claro que se fosse hoje em dia permeariam muito mais [...] principalmente por causa da preservação do planeta. (ROCCA, 2019)

Essa preocupação de Rocca é pertinente, a relação dos visitantes das exposições de cunho antropológico que tratam de culturas indígenas muda, conforme as circunstâncias, no caso ambientais, a exemplo do que foi aferido no estudo de recepção da exposição Beleza e Saber – Plumária Indígena¹⁰ (CURY, 2011).

Elisa Cintra trabalhava com os grupos um roteiro diferente, ora começava em cima, ora embaixo. Nesse caso, cada ponto de início significava iniciar uma exposição diferente. Com as escolas de ensino fundamental e médio ficava bastante na arqueologia. Com os adultos permanecia mais na arte indígena. Havia as visitas espontâneas, pequenos grupos formados no balcão, nos finais de semana. Nesses momentos seguia mais ou menos a mesma linha. Existia sempre o acolhimento inicial, “perguntava um pouco o que eles conheciam, o que eles gostavam, apresentava um pouco mais geral a exposição, e ia escolhendo os caminhos em conjunto com o grupo”, o que

¹⁰ Exposição do MAE-USP, curadoria de Sonia Ferraro Dorta, Marília Xavier Cury e Carla Gibertoni Carneiro.

poderíamos, hoje, considerar como curadoria compartilhada, rica e de difícil elaboração, que envolve educador e visitantes num mesmo propósito, que sobrepõe interpretações e ressignificações. Tinha alguns roteiros na cabeça, e se lembra de que não era apenas um. Escolhia o caminho a seguir de acordo com o grupo, mas com os espontâneos a visita era mais conversada e com as escolas o tema era mais direcionado, já havia alguma solicitação prévia. Fazia um acolhimento mais demorado do lado de fora, conhecia o grupo, conversava, perguntava muito. “Eu não me lembro de apresentar as obras em nenhum momento, sempre tentava fazer a leitura da obra, da imagem, dialogando com o público”. Não se recorda de terem passado metodologias. Ela usava a Abordagem Triangular¹¹ por conhecer previamente, e usava muita leitura de imagem, mas não sabe dizer especificamente a metodologia (CINTRA, 2019).

Existia liberdade no preparo de material de apoio. Biella sentiu que era necessário na organização do percurso do setor indígena, para mostrar como eram usadas as peças expostas e contextualizar alguns rituais. Percebeu que várias pessoas iam ao Parque do Ibirapuera, à Oca e às exposições pela primeira vez, portanto achava importante situá-las no momento do acolhimento. No material de apoio que preparou, reuniu a planta dos prédios que abrigavam as exposições e do Parque, para auxiliar a localização do grupo. Aproveitava o momento inicial do acolhimento com os grupos para explicar que no Parque havia outras atividades e os convidava a voltar em diferentes ocasiões. Compunham o material diversas imagens de povos indígenas usando as peças expostas. A educadora sentia falta de trazer a referência humana e dar vida às peças, tiradas de seu contexto e colocadas numa expografia distinta do seu ambiente, o que dava margem a várias interpretações diferentes do uso original dos objetos, ou seja, representações - pela exposição, pelas elaborações dos educadores. A preocupação da educadora remete ao que Fabíola Andréa Silva (2016) considera como “objetos vivos”:

É preciso ter claro, porém, que o que eles [museus] preservam não são objetos em si, mas as sociabilidades e saberes indígenas que os objetos materializam. Além disso, é preciso apreender que as coleções etnográficas são o testemunho de

¹¹ Inicialmente denominada Metodologia Triangular de Ensino da Arte, Proposta Triangular de Ensino da Arte e atualmente Abordagem Triangular, foi proposta por Ana Mae Barbosa, no período em que foi diretora do MAC-USP, e consiste da articulação do ensino simultâneo de História da Arte, Leitura de Obra e Fazer Artístico (GRINSPUM, 2000, p. 25).

determinado tempo e das transformações que a cultura material desses povos vem sofrendo ao longo do seu processo histórico e, por isso, são 'objetos vivos' (GORDON; SILVA, 2005¹², apud SILVA, 2016, p. 77).

Biella fez vários materiais de apoio “[...] acho que talvez por insegurança, por não ser um assunto que eu dominasse ou tivesse uma formação um pouco melhor. Claro que mostrava pouquíssimos durante o trajeto da visita porque em excesso você tira o foco do objeto [...]”. Na época, estava começando a trabalhar em exposições. Achava que tinha muito o que contar, dar informações aos adultos, explicar o que estava diante do grupo. Hoje identifica que fazia era mais uma visita-palestra¹³. Em sua opinião, os grupos de adultos normalmente são formados por pessoas que não se conhecem e ficam constrangidas, esperam do educador um pouco mais de condução do que um diálogo (BIELLA, 2019).

Luciana Martins lembrou-se de um educador experiente no atendimento ao público em outras exposições. Ele possuía uma bolsinha com várias imagens feitas por ele mesmo, e usava o material para complementar a visita. Com muito cuidado, o educador xerocou imagens coloridas, colou-as em papelão e plastificou com papel contact transparente. Ele lhe mostrou o material, e ficou muito impressionada com a dedicação. Achou que fazia sentido, e um dia acompanhou sua visita para saber como o material era usado. O educador era Eros Secchi, um educador que ganhou a admiração de outra educadora, pela iniciativa e capacidade de elaboração, relação de curadora com curador.

Os educadores entrevistados deram depoimentos sobre o que perceberam do público na exposição. Uma observação geral foi que os grupos, na maioria, não tinham conhecimento prévio, e concebiam o universo indígena como exótico, distante e com estereótipos.

Secchi (2019) percebia que a maioria dos visitantes se impactava com o formato dos objetos e a beleza das cores, ainda que fosse “voltado para uma coisa exótica, que remetia muito à aventura, a estereótipos de filmes, por conta

¹² GORDON, C.; SILVA, F. A. Objetos vivos: a curadoria da coleção etnográfica Xikrin-Kayapó no Museu de Arqueologia e Etnologia – MAE/USP. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 36, p. 93-110, 2005.

¹³ Tipologia de visita na qual o educador “fala a maior parte do tempo, oferecendo informações e dando pouca oportunidade ao visitante de interagir” (GRINSPUM, 2000, p. 45).

daquela visão totêmica dos símbolos e da arte, máscaras, aquela coisa xamânica”. Ainda que a interpretação fosse significativa, coerente era possível perceber que chegava somente até esse ponto. No que se refere aos professores de escolas públicas, havia quem tentava fazer um trabalho antes de levar os alunos, ou porque tiveram a oportunidade de fazer o curso oferecido pela ação educativa da Mostra ou pesquisaram o tema por conta própria. “Nesses casos, o professor já vinha um pouco informado e trazia perguntas como ‘o que é isso?’, ou ‘para que servia essa máscara ou esse objeto?’”. Havia alunos que vinham sozinhos ou em pequenos grupos para trabalho escolar. A esses Secchi procurava orientar as pesquisas, por exemplo, sobre os primeiros grupos indígenas que fizeram contato com os primeiros colonizadores; tentava explicar qual nação englobava vários grupos, e “grupos englobam várias línguas, uma coisa de louco! O Brasil já era um país poliglota antes da primeira entrada do europeu aqui”. E experiências no contato com um público mais informado,

[...] um grupo muito menor e também muito variado de pessoas que tinham algum embasamento, ou porque já viajaram para territórios indígenas, independente se foi como turista ou por algum trabalho mais engajado, pessoas que deram aula mesmo e trabalharam em projetos até de alfabetização em algumas comunidades indígenas no Mato Grosso, e que provavelmente conheceram coisas que eu não conheci. Tiveram contato in loco maior, porque moravam lá. (SECCHI, 2019)

Elisa Cintra (2019) sentia o público bem curioso, interessado. Recordasse que era diferente de outras exposições que trabalhou depois, em que o público não estava a fim de conversar, parar, fazer a leitura de obra, apreciar.

Me lembro que lá era uma coisa que fluía muito bem. As pessoas gostavam de conversar, se interessavam. Gostavam de ouvir a história, de ouvir de onde vinha principalmente o público espontâneo. As escolas, os pequenos [da primeira à quarta série] eram muito interessados, aproveitavam bastante a parte da arqueologia, né? Dinossauro! Os adolescentes eu já sentia mais dificuldade na condução, achava mais desinteressados. Lembro que me chamava muito a atenção nos adolescentes a falta de base, de conhecimento. Então, eu trazia as coisas e eles não tinham repertório. As crianças estavam abertas para aprender, mas os adolescentes não tinham repertório para seguir. [...] Me lembro de uma vez que me marcou muito, eu era praticamente adolescente também, tinha 18 anos, e me lembro de um grupo que devia ter entre 13 e 15 anos, e tinha uma parte lá que falava da Lucy. Falava que

a Lucy foi nomeada por conta da música dos Beatles, Lucy in the Sky, e eles nunca tinham ouvido falar nos Beatles.

Os educadores terminaram a entrevista comentando o que significou trabalhar na Mostra do Redescobrimento. Todos consideraram de suma importância o convívio com a “história da arte brasileira” de maneira tão profunda. “Para mim foi mágica, porque estava fazendo a Unicamp [Universidade de Campinas] e descobri meu mestrado na Mostra” (ROCCA, 2019). As apostilas distribuídas no curso igualmente se transformaram em material de pesquisa permanente. Martins (2019) declarou que foi fundamental para seu desenvolvimento e direcionamento profissional. “Foi um marco bem importante para a vida pessoal, ao mesmo tempo experimentar uma coisa que eu olhava de perto e a partir dali vi que gostava” (CINTRA, 2019).

4.2 Experiência em direção à descolonização

A concentração gerada pelas ações colonialistas, por meio da exploração das terras colonizadas, da extração do ouro e da prata e do comércio de escravos, a partir do século XVI, não foi somente de bens. Concomitantemente, a Europa passa a acumular significado, dando origem à colonização do conhecimento (MIGNOLO, 2018, p. 310).

Segundo Mignolo (2018, p. 310), “museus e universidades foram e continuam sendo duas instituições cruciais para a acumulação de significado e para a reprodução da colonialidade do conhecimento e dos seres”. Ambas são instituições de aprendizagem. No caso dos museus, esse acúmulo se organizou em duas direções, que se complementaram. A primeira originou um tipo de museu que “documentou e consolidou a genealogia da história europeia”, sua história interna e sua identidade. A segunda deu origem ao museu etnográfico e natural, que se concentrou “na história externa à Europa: das colônias e dos estranhos, como os chineses, que nunca foram colonizados, mas cuja história não fazia parte da história europeia”. As duas vertentes seguiram uma lógica geopolítica que se estabeleceu nos séculos seguintes, tendo a Europa como centro da civilização ocidental, e tomando para si a tarefa de “converter e civilizar os habitantes do planeta que ainda estavam fora da história, os bárbaros e os primitivos”. Na atualidade, é possível reconhecer a

visão colonialista refletida na maneira de o mercado direcionar o modo como o sujeito deve se comportar e ser visto na sociedade (MIGNOLO, 2018, p. 310 - 312).

Mignolo (2018, p. 323) afirma que é possível observar “no final do século XX, a crescente relevância da economia sobre as outras esferas da matriz colonial: autoridade, conhecimento, subjetividade, gênero e sexualidade”. Para se perpetuar, o colonialismo utiliza dois importantes instrumentos para operar no nível individual: a opressão e a negação. Portanto, o primeiro passo para a descolonização é a tomada de consciência de ser colonizado, tanto individual quanto institucionalmente (MIGNOLO, 2018, p. 319 - 323).

O museu, instituição de aprendizagem, documenta e propaga a matriz colonial de poder, ou colonialidade, como denomina Mignolo (2018, p. 320 - 322). Além disso, está ligado ao estado e ao capital para sua manutenção, sendo, portanto, a implantação de projetos e ações no caminho da descolonização, desafios a serem enfrentados. A proposta não é substituir, restringir ou impor determinado tipo de ação, mas desenvolver ações na direção da construção de “uma sociedade justa e plural”, oferecendo “espaços para muitos tipos de atividade interpretativa (dialogando ou contestando uns aos outros)” (MIGNOLO, 2018, p. 322 - 323). Não existem modelos a serem adotados, mas a expectativa de “formular um novo horizonte de compreensão e de condições de vida humana, além da crença sagrada de que a acumulação é o segredo para uma vida decente” (MIGNOLO, 2018, p. 310).

Para Fernando Barona Tovar, o museu é o lugar da interculturalidade (2019, p. 61). Além da guarda e da preservação do patrimônio cultural, ou do desempenho do papel de direcionar a construção da identidade nacional de um país, ou ainda como centros que promovem e geram pesquisa, o autor destaca a importância dos museus em permitir o reconhecimento e a riqueza da diversidade cultural.

Las exposiciones que se diseñan y muestran en los museos son una expresión de la diversidad que dice tanto de la cultura; pero que intenta mostrar también que el curador, el guionista, el director o el investigador, son sujetos interculturales. (TOVAR, 2019, p. 61)

Um exemplo na direção da convivência intercultural é a experiência em curso no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP – MAE-USP, que teve

início em outubro de 2016. Partiu da preocupação da Instituição em informar aos grupos indígenas Kaingang, Terena e Guarani Nhandeva “sobre os objetos de seus ancestrais coletados entre o fim do século XIX e 1947” (GUIMARÃES et al., 2018, p. 4), por Egon Schaden, Herbert Baldus e Harald Schultz, cujas coleções se encontram no acervo do Museu. Os objetos procedem do oeste paulista e das Terras Indígenas (TI) Araribá, Avaí, Icatu, Braúna e Vanuíre, Arco-Íris (CURY, 2017b, p. 199).

Desde 2017, sob a coordenação de Marília X. Cury, Carla Gibertoni Carneiro, Maurício André da Silva e Viviane W. Guimarães, o MAE desenvolve processo expográfico com indígenas Kaingang, Terena e Guarani Nhandeva, que habitam a região do oeste paulista, pois entende que compete

[...] ao museu informar sobre e aproximar os grupos dos objetos de seus ancestrais, e promover a requalificação das coleções, associada a uma exposição que vem ganhando a forma autonarrativa e atualidade [...]. (CURY, 2017b, p. 199)

Em 5 de maio de 2017, a equipe do museu participou de uma reunião conjunta com 28 indígenas representantes dos três grupos, com o objetivo de tomada de decisão conjunta relativa à curadoria e expografia da exposição. Foi organizada uma rodada de apresentações. Os presentes foram indagados sobre a importância da participação dos indígenas na exposição. Em resposta, inicialmente o grupo esclareceu que mantinha relações com o Museu Índia Vanuíre, em Tupã, São Paulo. Alguns dos que ali estavam trabalhavam sob remuneração (CURY, 2017b, p. 200).

Do grupo Kaingang, José da Silva Barbosa de Campos, o “Zeca”, abriu a reunião e “se manifestou como um líder, e aquele que tem a responsabilidade passada pela avó de continuar com a cultura Kaingang”. Associou a importância da exposição à “possibilidade de juntar peças de um quebra-cabeça”, relacionou “a continuidade à memória, à ligação entre passado, presente e futuro, aos mais velhos, aos jovens e crianças e às futuras gerações”. Para ele, a perda do conhecimento se associava à perda da identidade. Reconheceu que “olhar os objetos antigos emociona, pois traz a lembrança dos mais velhos”. Zeca manifestou o desejo de ver uma peça de artesanato em cerâmica de sua avó no MAE-USP. Susilene de Melo e Dirce Jorge Lipu Pereira compartilharam com Zeca a preocupação com as futuras gerações. Dirce comentou que “a viagem que farão com outros para esse

museu será uma possibilidade de valorização, de orgulho de ser Kaingang. Ela acha que os objetos que estão no museu são evidências da cultura, peças lindas” (CURY, 2017b, p. 200).

Claudino Marcolino, cacique Guarani Nhandeva, da aldeia Nimuendaju, opinou que “os objetos guardam lembranças dos antepassados, são importantes para o resgate da história, objetos como esses não existem mais na aldeia, apesar do trabalho de resistência do seu grupo”. Vanderson Lourenço, membro do mesmo grupo, manifestou interesse em conhecer o trabalho dos antropólogos. Em sua visão, destacou “o coletivismo dos indígenas, ao contrário do individualismo da sociedade dominante” (CURY, 2017b, p. 200).

No grupo Terena, da TI Icatu, estiveram presentes dois professores da Escola Estadual Indígena Índia Maria Rosa, e Candido Mariano Elias, líder da dança. O professor Marcio Pedro se identificou como pesquisador e manifestou o desejo de saber “o que os pesquisadores antigos, como o [Herbert] Baldus, fizeram pelos indígenas”. Reconheceu os antepassados como artistas e se referiu à impressão positiva causada pelos objetos indígenas nos antropólogos. Sobre esse aspecto, exemplificou sua admiração e reconhecimento ao citar objetos pertencentes ao acervo do MAE que não são mais executados pelos Terena, os fusos e a cabaça. A professora Edilene Pedro reforçou a ideia dos artefatos serem testemunho do passado, e os alunos, o futuro. Candido Mariano ressaltou “a importância da organização, o sentido positivo, todos trabalhando juntos, e a necessidade de todos estarem olhando para a mesma direção, trabalhando para o futuro”. Admilson José Felix, cacique da dança na aldeia Ekeruá, salientou a importância de saber mais sobre o passado e os antigos. Fechando a rodada de apresentações, o cacique Terena da aldeia Ekeruá declarou querer “ser recebido pessoalmente pelo governo, como ação política de um cacique, para que o governo saiba das dificuldades dos indígenas, nós é que sabemos as nossas dificuldades” (CURY, 2017b, p. 201).

A reunião foi importante para “fechar” a retórica da exposição: “integrando o passado, por meio dos objetos e lembranças que se tem dos antigos, e o presente”. O coletivismo, mencionado por Vanderson, e “a unidade sem que a diversidade e as diferenças sejam encobertas”, foram valores levantados e que deveriam estar presentes na mostra (CURY, 2017b, p. 202).

A reunião terminou com a distribuição de tarefas. Definiu-se que os indígenas seriam os pesquisadores dos conteúdos que quisessem ver na exposição, confeccionariam novos objetos, ajudariam a pensar na organização, nas cores e materiais que seriam usados no espaço expositivo, e pensariam num título que exprimisse o “espírito coletivista” (CURY, 2017b, p. 202).

Coube ao grupo do MAE organizar a logística para os próximos encontros, com 15 indígenas de cada um dos três grupos. Deveria haver a requalificação dos objetos dos antepassados sob a guarda do Museu. Para aproveitar a reunião foi preciso “organizar a documentação sobre cada coleção, separar os objetos, preparar laudos sobre o estado de conservação”, agrupar informações dispersas, além de outros preparativos essenciais para recebê-los. Como os objetos a serem estudados pertenceram aos antepassados, o mundo espiritual estaria presente, por isso se exigia a presença do pajé, além “dos professores indígenas, caciques, caciques de dança”, indígenas mais velhos e jovens pesquisadores da cultura, para formar os grupos de estudo (CURY, 2017b, p. 202).

Para os indígenas, “os objetos museológicos evocam a espiritualidade pela ancestralidade”. Portanto, a equipe do MAE precisou estar aberta e disposta a respeitar e conviver com a ideia de que “os encantados” poderiam estar e se manifestar no Museu durante o período em que estivessem trabalhando com os objetos. Somente desta forma o método de trabalho proposto seria “colaborativo, compartilhado, descolonizante” (CURY, 2017b, p. 203).

O resultado do trabalho se materializou na exposição intitulada Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena, a partir de 15 de março de 2019, na sede do MAE – USP. Foram programadas três aberturas. Em cada uma delas um dos grupos indígenas organizadores conduziu as atividades: 15 de março – Kaingang; 10 de maio - Guarani Nhandewa; 28 de junho – Terena. Em todas houve dança, canto, venda de artesanato e a possibilidade de conversar com os indígenas na exposição (MAE-USP, 2019).

Figura 26 – Terena Marcio Lipu Pereira Jorge, residente na TI Vanuíre, na abertura da exposição, em 15 de março de 2019.

Foto: Denyse Emerich

Figura 27 – Grupo Cultural Kaingang da TI Vanuíre na abertura da exposição, em 15 de março de 2019. Na ocasião, a kujã (pajé na língua Kaingang) Dirce Jorge Lipu Pereira cumpriu um ritual de purificação do museu, a pedido dos ancestrais, que autorizaram a abertura do módulo Kaingang.

Foto: Denyse Emerich

Figura 28 – Os Guarani Nhandewa na abertura da exposição, em 10 de maio de 2019. Na foto, apresentação do Grupo Mandu'á.

Foto: Denyse Emerich

Figura 29 – Discurso dos Guarani Nhandewa, Aldeia Nimuendaju, TI Araribá, na abertura da exposição, em 10 de maio de 2019. Da esquerda para a direita, Claudino Marcolino, cacique, Gleyser Alves Marcolino, pajé que fez o cerimonial de purificação para autorização dos encantados, Creiles Marcolino, diretora da Escola Estadual Indígena Aldeia Nimuendaju, atrás dela, Tiago Oliveira, coordenador pedagógico da escola indígena, e Eduardo Góes Neves, vice-diretor do MAE-USP.

Foto: Denyse Emerich

Figura 30 – Os Terena da TI Icatu e Aldeia Ekeruá da TI Araribá na abertura da exposição, em 28 de junho de 2019.

Foto: Otávio Pereira Balaguer

Figura 31 – Os Terena da TI Icatu e Aldeia Ekeruá da TI Araribá na abertura da exposição, em 28 de junho de 2019. Exibição da Dança da Ema, tradicional no grupo. Nesse dia foram mostradas sete etapas da Dança. Na foto, menino iniciado sendo apresentado ao grupo e à cultura, como guerreiro, com desafios contemporâneos para a preservação da cultura tradicional Terena.

Foto: Otávio Pereira Balaguer

Além das aberturas, outras atividades foram programadas. Nelas, os próprios indígenas fazem os atendimentos, com suporte da equipe da Seção Técnica de Educação para o Patrimônio do MAE-USP¹⁴. Entre 29 de abril e 4 de maio estiveram no MAE a dupla Kaingang Susilene Elias de Melo, TI Vanuíre, e Ronaldo Iaiati, TI Icatu. A programação foi acertada com os educadores do MAE-USP, mas envolveu atividades com o grupo de idosos, formação de professores e escolas. No dia 31 de maio, conforme chamada no Facebook¹⁵, houve a Formação de Professores Ação Educativa no MAE Teoria

¹⁴ Coordenação de Marília Xavier Cury, Carla Gibertoni Carneiro, Maurício André da Silva e Viviane Wermelinger Guimarães

¹⁵ Facebook: Museu de Arqueologia e Etnologia da USP.

e Prática, com a dupla indígena Guarani Nhandewa, Cledinilson Alves Marcolino e Vanderson Lourenço, professores da aldeia Nimuendaju da TI Araribá. Oportunidade de reflexão de como abordar a temática indígena em sala de aula. No dia 1º de junho a mesma dupla Guarani Nhandewa recebeu famílias para ouvir histórias e participar de brincadeiras. Para as férias, nos dias 17, 18, 19 e 20 de julho, foram programadas contação de histórias, oficinas e brincadeiras “conduzidas pelos Terena Candido Mariano Elias e Rodrigues Pedro, Terra Indígena Icatu, Brauna, SP.

Com o objetivo de contribuir para o rompimento de alguns estereótipos que envolvem a cultura indígena, elaborou-se o E-book Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena: resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas¹⁶. A publicação é um dos produtos do projeto da exposição, “proporcionando espaço para que falem de si mesmos, projetando uma imagem na atualidade. Os conteúdos, as fotos, a capa e a arte desse trabalho foram pesquisados e elaborados pelos grupos envolvidos”. No livro estão indicados contatos “para que os interessados possam agendar visitas às Terras Indígenas”.

A proposta curatorial, que conduziu o processo expográfico colaborativo da exposição Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena foi vivenciada por distintos atores, numa ação integrada. Os profissionais do MAE-USP e os integrantes das três comunidades indígenas, incluindo os encantados, constituíram a equipe interdisciplinar que atuou diretamente para a conclusão do projeto museológico. Todos participaram de um processo educativo, também curatorial, onde houve rica troca de saberes e experiência. A partir da abertura da exposição, os visitantes são os novos curadores inseridos nesse processo contínuo de ressignificação dos objetos expostos. As experiências vão se somando e as relações entre os indígenas e os diversos públicos – adultos, crianças, estudantes, idosos etc. – amadurecendo.

Desde 1977, o Conselho Internacional de Museus (ICOM) organiza uma celebração todo dia 18 de maio, promovendo eventos e atividades especiais

¹⁶ Disponível em:

http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/203?fbclid=IwAR3o5cD6SGnkDvhSqSXEvpEWhGT_R1CSF1ppB0kKKLG4X1uhBKD15SusvfU. Acesso em: 27 jun. 2019.

em todo o mundo. Em 2018, milhares de museus em 158 países e territórios participaram do Dia Internacional dos Museus (DIM). Em 2019, o tema proposto que norteou as comemorações foi “Os museus como eixos culturais: O futuro das tradições” (ICOM, 2019). O texto de apresentação do tema diz que o objetivo é refletir sobre os novos papéis desempenhados pelos museus “como atores ativos em suas comunidades”. E prossegue:

El papel de los museos en la sociedad está cambiando. Los museos se están reinventando continuamente para ser, todavía más interactivos, centrados en la audiencia, orientados a la comunidad, flexibles, adaptables y móviles. Se han convertido en ejes culturales que funcionan como plataformas donde la creatividad se combina con el conocimiento y donde los visitantes pueden co-crear, compartir e interactuar.

A la vez que preservan sus misiones principales (recolección, conservación, comunicación, investigación, exhibición), los museos han transformado sus prácticas para acercarse a las comunidades a las que sirven. Hoy buscan formas innovadoras de abordar problemas y conflictos sociales contemporáneos. Actuando a nivel local, los museos también pueden defender y mitigar problemas de escala global, enfrentándose de manera proactiva a los desafíos que afronta nuestra sociedad. Como instituciones en el corazón de sus comunidades, tienen el poder de establecer un diálogo entre culturas, de construir puentes para un mundo pacífico y de definir un futuro sostenible.

A medida que los museos se desarrollan cada vez más en sus papeles de centros culturales, también encuentran nuevas formas de honrar sus colecciones, historias y legados, creando tradiciones que tendrán nuevos significados para las generaciones futuras y una nueva relevancia para un público contemporáneo y global cada vez más diverso. Esta transformación, que tendrá un profundo impacto en la teoría y la práctica de los museos, también obligará a los profesionales de los museos a repensar el propio valor de los museos y a cuestionar los límites éticos que definen la naturaleza misma de su trabajo.

Siendo al mismo tiempo un punto focal para la comunidad y parte integral de una red mundial, los museos ofrecen una plataforma para traducir las necesidades y visiones de sus comunidades locales a un contexto global. (ICOM, 2019)

A partir do tema proposto pelo ICOM para o DIM, Milene Chiovatto¹⁷ (2019), menciona a conjuntura política que vive o mundo na atualidade, e em particular a América Latina, quando as populações de vários e importantes países optam pelos discursos de segregação e violência ao elegerem seus líderes, em detrimento dos esforços despendidos nas últimas quatro décadas

¹⁷ Coordenadora do Núcleo de Ação Educativa da Pinacoteca de São Paulo e Presidente do Comitê de Educação e Ação Cultural do ICOM.

na busca de sociedades mais “igualitárias e libertárias” (CHIOVATTO, 2019), e que vivam a equidade.

Na opinião de Chiovatto, os museus têm ingressado na luta “contra os grandes ‘males históricos’ como o colonialismo, o patriarcado, a misoginia, o racismo e todo tipo de discriminação”, atitude louvável e necessária, tomada do ponto de vista

de uma revisão de suas próprias coleções, focando-se mais nos objetos do que nas maneiras de pensar a museologia ou o museu, e/ou as pessoas, sejam elas os produtores das obras, a sociedade, ou as comunidades frequentadoras do próprio museu. Isto faz com que o pensamento sobre os objetos mude de ponto de vista, mas não de enunciador (CHIOVATTO, 2019).

Segundo Chiovatto (2019), algumas instituições chegam a dar um passo a mais, incorporando em seu corpo de profissionais “curadores, historiadores e especialistas de diferentes representações de grupos sociais, anteriormente invisíveis, estereotipados ou pouco representados nas coleções institucionais”. A educadora entende essa como uma tendência revisionista. Para que os museus assumam papel de relevância na sociedade, aponta para a necessidade de seus profissionais, bem como seus gestores, repensarem

o museu como grupos menos hierarquizados, mais igualitários de profissionais que possuem diferentes expertises, todos necessários ao seu desenvolvimento e ao da sociedade à qual servem; talvez os possamos posicionar como instituições cada vez mais socialmente relevantes e úteis. Poderão tornar-se os espaços de convivência cada vez mais negados pelas políticas mais autoritárias (outro perigo), onde é possível encontrar-se e trocar livremente ideias, experiências, significados e onde as diferentes identidades possam conviver. (CHIOVATTO, 2019)

O museu, sem dúvida é um espaço propício para o encontro de pessoas com diferentes maneiras de pensar e de viver, bem como para o exercício das trocas de experiência e construção de novos significados. Porém, precisamos nos lembrar de que a instituição tem sido instrumento da afirmação dos valores colonialistas há vários séculos. O caminho da descolonização não será fácil e nem rápido. Para que se torne um espaço de convívio e de transformação é necessário que experiências como esta do MAE-USP sirvam de inspiração e estímulo para outras instituições.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A intenção de descolonizar se inicia com o reconhecimento da existência da cultura colonialista na qual estamos mergulhados, e em seguida no ato de dar voz aos diversos atores sociais e a consequente disponibilidade de ouvi-la.

Esta pesquisa procurou evidenciar algumas vozes presentes em uma exposição e seus desdobramentos: a voz institucional, a dos representantes de culturas distintas, a do curador, as dos educadores e dos gestores do programa de educação da Mostra do Redescobrimento, e as da equipe do MAE-USP, com a experiência da exposição Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena, que por ser ainda recente, não nos permite análises aprofundadas.

Os comentários de Araújo (2012), apresentados a seguir, resumem o quadro complexo no qual está inserida a museologia hoje, e a exigência de formações mais amplas e profundas para os profissionais que desenvolvem projetos e ações, principalmente direcionados ao público.

Os avanços mais recentes em Museologia têm buscado agregar as contribuições das várias teorias e práticas desenvolvidas ao longo do século XX de forma a superar o caráter limitado do quadro teórico do modelo custodial/tecnicista. Novos tipos de instituições, serviços e mesmo ações executadas no âmbito extrainstitucional conferiram maior dinamismo ao campo teórico e à prática. Para superar os modelos voltados apenas para a ação dos museus junto aos visitantes, ou apenas para os usos que os visitantes fazem das exposições, surgiram também modelos voltados para a interação e a mediação, contemplando as ações reciprocamente referenciadas destes atores. Modelos sistêmicos também surgiram na tentativa de integrar ações, acervos ou serviços antes contemplados isoladamente. A própria ideia de acervo, ou item de coleção, foi problematizada, na esteira de questionamentos sobre o objeto da Museologia e sobre o imaterial como objeto museológico. Desenvolveram-se, ainda, as tecnologias digitais, com um impacto profundo sobre os museus, reconfigurando tanto o fazer quanto a teorização sobre o museu. (ARAÚJO, 2012, p. 47)

Do ponto de vista da educação, as experiências a partir do movimento da nova museologia e estratégias de comunicação apoiadas na museologia crítica exigem da equipe de educadores cada vez mais aprofundamento na formação.

Na opinião de Flórez Crespo (2006, p. 232-233), a museologia crítica tem como objetivo formar cidadãos mais abertos a expressar sua opinião e assumir uma posição “reflexiva e emancipadora”, em lugar de se limitar a aceitar passivamente o que lhes é dito.

En un marco más amplio, esta línea de reflexión de la museología, encaja también dentro de la corriente de la pedagogía crítica. Así, el museo como espacio de enseñanza no formal, es el lugar idóneo donde se crea una comunidad de aprendizaje mediante la negociación y dialogo con el público y em torno a las exposiciones de los museos. Esta postura replante ala funcion de investigación de museos como herramienta desde la educación. El passo que se produce supera el paradigma comunicativo de la nueva museología hacia uno de negociación y participación cultural próprio de la museología crítica. (FLÓREZ CRESPO, 2006, p. 232)

Embora não tenha sido o objetivo desta pesquisa, alguns elementos se evidenciam para a comparação entre a exposição organizada a partir de uma cultura assumidamente colonialista, revestida de contemporaneidade ao assumir uma cenografia inovadora, e a experiência de descolonização, que segue muito além da curadoria de uma exposição. Na primeira, a curadoria é de um grupo de experts que trata da cultura indígena a partir da sua visão e do seu entendimento, e o público é atendido por educadores que sequer tiveram contato prévio com os grupos indígenas representados pelos objetos expostos. Na segunda, os próprios grupos indígenas são os curadores e tratam deles mesmos, para eles mesmos e para não indígenas.

Concordo com Cury (2017b) quando propõe a ampliação do termo curadoria, significando “construção de pensamentos em torno do objeto museológico”. Sob esse ponto de vista, o educador e o público, interpretam a exposição a partir de seu repertório e “de sua cultura, trabalho de articulação e síntese” (CURY, 2017b, 206), são curadores, porque fazem curadoria.

Ao tratar inicialmente da Mostra do Redescobrimento, a ênfase que Aguilar (2000, p.32), curador geral, deu para sublinhar a importância das coleções europeias no período colonial brasileiro, denuncia a presença do olhar do colonizador, passados 500 anos de domínio. Também é possível perceber o reflexo do colonialismo cultural no qual estamos imersos nas falas, descobertas e questionamentos dos educadores que atuaram na exposição.

Pelo exposto até o momento, é possível perceber a complexidade do universo que envolve as exposições e a importância da formação do educador

para o desempenho de sua tarefa no momento de sua atuação. O depoimento de Alencar (2008) exemplifica os questionamentos que acompanham os educadores sobre a importância de estar preparado para uma prática transformadora:

As sensações que experimentei neste primeiro dia e primeiro trabalho como educadora em exposições se repetiram muitas vezes, assim como vários questionamentos e reflexões acerca deste trabalho. Questões que permeiam a natureza deste tipo de atividade profissional, tais como: o que é ser educadora em uma exposição de Artes? Minha formação inicial é suficiente? Como compensar a ausência de uma formação artística e quais as contribuições que a História poderia trazer? Que profissão é esta? Qual seu futuro? Estas questões surgiam de reflexões pessoais e a partir de conversas com colegas de trabalho. (ALENCAR, 2008, p. 3)

As questões levantadas por Alencar quando de sua primeira atuação profissional ainda hoje são pertinentes, pois a museologia está em constante transformação, acompanhando as mudanças sociais e tecnológicas do mundo em movimento.

Para que o educador exerça o papel de curador, é necessário o desenvolvimento do olhar crítico, que questiona, levanta dúvidas e suposições; é preciso o exercício do compartilhamento e das práticas colaborativas, é fundamental o reconhecimento do outro como diferente, mas que está no mesmo patamar.

Sem dúvida, o caminho de transformação dos museus em direção às ações de descolonização é longo e inclui a mudança de visão dos profissionais que atuam na instituição e a disposição institucional em estimular o contato multicultural.

REFERÊNCIAS¹⁸

AGÊNCIA ESTADO. Brasil +500 anos se despede de São Paulo com entrada livre. O Estado de S. Paulo, 02 set. 2000. Cultura. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,brasil-500-anos-se-despede-de-sao-paulo-com-entrada-livre,20000902p6171>. Acesso em: 06 jun. 2019.

AGUILAR, Nelson (Org). **Mostra do Redescobrimento**: Arte do Século XIX. Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo: Associação Brasil 500 Anos de Artes Visuais, 2000b. Catálogo de exposição.

_____. **Mostra do Redescobrimento**: Arte Barroca. Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo: Associação Brasil 500 Anos de Artes Visuais, 2000c. Catálogo de exposição.

_____. **Mostra do Redescobrimento**: Imagens do inconsciente. Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo: Associação Brasil 500 Anos de Artes Visuais, 2000d. Catálogo de exposição.

_____. **Mostra do Redescobrimento**: O Olhar Distante. Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo: Associação Brasil 500 Anos de Artes Visuais, 2000e. Catálogo de exposição.

_____. **Mostra do Redescobrimento**: o rico acervo cultural brasileiro. *Revista ComCiência*. Campinas: SBPC/Labjor, 2001. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/entrevistas/Aguilar.htm>>. Acesso em: 13 jan. 2014.

_____. O ponto de chegada. In: **ASSOCIAÇÃO Brasil 500 anos**. Catálogo da exposição realizada em 23 de abril a 10 de setembro de 2000, no Parque do Ibirapuera, São Paulo. Brasil + 500: Mostra do Redescobrimento/ Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 Anos, 2000a. 184 p. il. p. 24-25. Catálogo de exposição.

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. **As Bienais de São Paulo**: da era do museu à era dos curadores, (1951- 2001). São Paulo: Boitempo, 2004. Col. Pauliceia Memória.

ALENCAR, Valéria Peixoto de. **O mediador cultural**: considerações sobre a formação e profissionalização de educadores de museus e exposições de arte. 2008. 97 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2008.

ARAÚJO, Carlos Alberto. **Museologia**: correntes teóricas e consolidação científica. Revista Eletrônica do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio- PPG-PMUS Unirio/MAST, vol. 3, no 2, 2012.

ASSOCIAÇÃO Brasil 500 anos. **Catálogo da exposição realizada em 23 de abril a 10 de setembro de 2000**, no Parque do Ibirapuera, São Paulo. Brasil + 500: Mostra do Redescobrimento/ Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 Anos, 2000a. 184 p. il. Catálogo de exposição.

_____. **Mapas para viajantes aprendizes de arte**: Programa ação Educativa. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000b. 32 p.

¹⁸ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023).

BARBOSA, Ana Mae. 500 anos, comemorações ou celebrações? **Revista ADUSP**, São Paulo, n. 21, p. 6-10, dez. 2000. Disponível em: <http://www.adusp.org.br/files/revistas/21/r21a02.pdf>. Acesso em: 21 mai. 2019.

BITTENCOURT, Renata. Depoimento sobre a Mostra do Redescobrimento. *In*: BARBIERI, Stela (curadoria educacional). **Seminário Arte em Tempo**: Depoimentos em vídeo – Anos 2000. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Estúdio B, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8bW-S5TijQw>. Acesso em: 01 maio 2019.

BR+500, Artes Indígenas. **Texto de registro da visita à exposição com o curador José Antonio Dias** (Portugal), 5 pg. São Paulo, SP. 2000.

BRASIL 500 ANOS - artes visuais. **Mostra do Redescobrimento**. Área de Ação Educativa. São Paulo, 2000.

CARVALHO, Ana. Museologia, entrevista com Hugues de Varine, realizada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova, em Lisboa, em 19 de Abril de 2013. *In*: **No mundo dos museus**, postado em 30/06/2013. Disponível em: <https://nomundodosmuseus.hypotheses.org/5585>. Acesso em: 02 jun. 2019

CHIOVATTO, Milene; AIDAR, Gabriela. Ação educativa em museus. *In*: PARK, Margareth Brandini; FERNANDES, Renata Sieiro; CARNICEL, Amarildo (Orgs). **Palavras-chave em educação não-formal**. Holambra: Editora Setembro; Campinas: Unicamp/CMU, 2007.

CHIOVATTO, Milene. **Pensando os museus em tempos controversos**. Revista Museu, 2019. Disponível em: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/artigos/18-de-maio/18-maio-2019/6511-pensando-os-museus-em-tempos-controversos.html?fbclid=IwAR0iYHQh8jZQAGA7OpMLKhVA9QN4INuclfpGJeN3pTYg9l8rKfa9Nvqy1Bs>. Acesso em 27 maio 2019.

COMPANHIA DA INFORMAÇÃO. **Mostra do Redescobrimento**: Information Check List. Press Release. São Paulo, 2000a.

_____. **Serviços da Mostra do Redescobrimento**. Press Release. São Paulo, 2000b.

CURY, Marília Xavier; CARNEIRO, C. G. All things indian reception of the exhibition beauty and knowledge: indigenous featherwork. *In*: **Éducation muséale et les adolescents = Museum education and adolescents = Educación en los Museos y los adolescentes**, Bruxelles, ICOM: CECA, v. 1, p. 66-73, 2011.

CURY, Marília Xavier. Circuitos museais para a visitação crítica: descolonização e protagonismo indígena. **Revista Iberoamericana de Turismo**, v. 7, p. 87-113, 2017a. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/322069243_Circuitos_museais_para_a_visitacao_critica_descolonizacao_e_protagonismo_indigena/download. Acesso em: 19 jun. 2018.

_____. Lições Indígenas para a Descolonização dos Museus – Processos Comunicacionais em discussão. **Cadernos CIMEAC**, v. 7, n. 1, p. 184-211, 2017b. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/320273182_Licoes_Indigenas_para_a_Desc

olonizacao_dos_Museus_-_ Processos_Comunicacionais_em_discussao/download.
Acesso em: 19 jun. 2018.

_____. The sacred in museums, the Museology of the sacred - the spirituality of indigenous people. **Icofom Study Series**, n. 47, p. 89-104, 2019.

DELICADO, Ana. Microscópios, batatas brancas e tubos de ensaio: Representações da ciência nas exposições científicas. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 83, Dezembro 2008: 79-98. Disponível em: <https://rccs.revues.org/454>.

DIAS, José Antônio Braga Fernandes. Arte, arte índia, artes indígenas. In: AGUILAR, Nelson (Org.). **Mostra do Redescobrimento: Artes Indígenas**. Fundação Bienal de São Paulo. 2000.

EM BERÇO esplendido. **Isto é**, Editora Três, n. 1595, 26 abr. 2000. Cultura. Disponível em: https://istoe.com.br/36469_EM+BERCO+ESPLENDIDO/. Acesso em: 26 maio 2019.

EMERICH, D. **Atendimento a público de exposições**: uma profissão em transformação. 2002, 99 f. Monografia (Especialização em Museologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

FERREIRA, Edemar Cid. Um efeito único. In: **Catálogo da exposição realizada em 23 de abril a 10 de setembro de 2000**, no Parque do Ibirapuera, São Paulo. Brasil + 500: Mostra do Redescobrimento/ Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 Anos, 2000. 184 p. il. p. 20-21.

FIORAVANTE, Celso. Oiticica abre alas para a nova arte. In: FOLHA DE S.PAULO. **Guia do Descobrimento Brasil 500**. São Paulo, 23 abr. 2000. Edição Especial. p. 64-65.

FOLHA DE S.PAULO. **Guia do Descobrimento Brasil 500**. São Paulo, 23 abr. 2000. Edição Especial.

FOLHA UOL. **Documentário mostra arte no Brasil antes de 1500**. Abr. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fol/cult/ult25042000229.htm>. Acesso em: 05 jun. 2018.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: Saberes Necessários à Prática educativa. 25ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2002. Col. Leitura. Disponível em: http://www.apeoesp.org.br/sistema/ck/files/4-%20Freire_P_%20Pedagogia%20da%20autonomia.pdf. Acesso em: 10 out. 2019.

FLÓREZ CRESPO, María del Mar. 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**, n. 5, p. 231-243, 2006. Disponível em: <http://nuevamuseologia.net/wp-content/uploads/2015/12/Museologiacritica.pdf>. Acesso em: 02 jun. 2019.

GRINSPUM, Denise. **Educação para o patrimônio**: museu de arte e escola compartilhada na formação de públicos. 2000. 136 f. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. As Artes indígenas na Mostra do Redescobrimento. In: RICARDO, Carlos Alberto. **Povos indígenas no Brasil**: 1996/2000. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2000 - 831 páginas. p. 75 – 76. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=u8aMrNNDjIEC&pg=PA75&lpg=PA75&dq=Associa%C3%A7%C3%A3o+Brasil+500+anos&source=bl&ots=kJvmiu_iL-&sig=ACfU3U2W5X_I01DVPghTWxLQ08NIQB2ywg&hl=pt-PT&sa=X&ved=2ahUKEwjqGWha7iAhUtLLkGHT9UAy04KBD0ATADegQICRAB#v=onepage&q=Associa%C3%A7%C3%A3o%20Brasil%20500%20anos&f=true. Acesso em: 21 mai. 2019.

GUIA BRASIL + 500. São Paulo: Carta Editorial Ltda., 2000.

GUIMARÃES, Viviane Wermelinger et al (Ed.). **Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena: resistência já! fortalecimento e união das culturas indígenas**. São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2018. 52 p. Disponível em: http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/203?fbclid=IwAR3o5cD6SGnkDvhSqSXEvpEWhtGT_R1CSF1ppB0kKKLG4X1uhBKD15SusvfU. Acesso em: 27 jun. 2019.

HORTA, Maria de Lourdes Parreira; GRUNBERG, Evelina; MONTEIRO, Adriane Queiroz. **Guia básico de educação patrimonial**. Brasília: IPHAN: Museu Imperial, 1999.

ICOM. IMD. **Dia Internacional de los Museos**. 2019. Disponível em: <http://imd.icom.museum/es/dia-internacional-de-los-museos-2019/los-museos-como-ejes-culturales-el-futuro-de-la-tradicion/>. Acesso em: 26 jun. 2019.
ÍNDIOS entregam carta de protesto a Fernando Henrique. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, [s.d.]. Folha *on line*, Reportagens. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fof/brasil500/reportagens.htm>. Acesso em: 02 jun. 2019.

KALIL, Emilio. Cenários da Mostra do Redescobrimento: encenação em movimento. In: **Catálogo da exposição realizada em 23 de abril a 10 de setembro de 2000**, no Parque do Ibirapuera, São Paulo. Brasil + 500: Mostra do Redescobrimento/ Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 Anos, 2000. 184 p. il. p. 28-31.

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. **PROA: Revista de antropologia e arte**. Campinas: IFCH-UNICAMP, n°02, vol.01, 2010. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/search/authors/view?firstName=Els&middleName=&lastName=Lagrou&affiliation=Universidade%20Federal%20do%20Rio%20de%20Janeiro&country=BR>. Acesso em: 17 set. 2018.

LORENTE, J. P. Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica. In: **Complutum**, v. 26, n. 2, p. 11-120, 2015. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/CMPL/article/viewFile/.../46844>. Acesso em: 02 jun. 2019.

MACHADO, Álvaro. Cenário tem roteiro conceitual. **Folha de S.Paulo**. São Paulo, 13 abril 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1304200007.htm>. Acesso 27 jun. 2018.
MARTINS, M. C. Acolhimento estético: mediação para públicos especiais na Mostra do Redescobrimento em São Paulo. In: **Revista de Educação**, n. 11. PUC-Campinas, Campinas, 2001. p. 101-104. Disponível em: <http://periodicos.puc->

campinas.edu.br/seer/index.php/reeducacao/article/viewFile/340/323. Acesso em: 23 jan. 2015.

MIGNOLO, Walter. **Museus no horizonte colonial da modernidade**. Garimpando o museu (1992) de Fred Wilson. Tradução: Simone Neiva Loures Gonçalves e Gisele Barbosa Ribeiro. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 7, n. 13, p. 309-324, jan./jun. 2018. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/17751/16263>. Acesso em: 02 jun. 2019.

MINERINI NETO, José. **Educação nas Bienais de Arte de São Paulo**: Dos discursos do MAM ao Educativo permanente. 2014. 448 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

MIRANDA, Alexandre R. **UFMG põe seu Know-how a serviço da grande mostra do descobrimento**. UFMG [2000] Disponível em: <https://www.ufmg.br/boletim/bol1272/pag6.html>. Acesso em: 05 jun. 2018.

MOSTRA do Redescobrimento é inaugurada em SP. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Folha *on line*, 24 abr. 2000, Artes Plásticas. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/500mostra.htm>. Acesso em: 02 de jun. 2019.

MOSTRA do Redescobrimento mantém ingresso a R\$ 5 em agosto. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Folha online, 27 jul. 2000. Ilustrada, publicidade. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u2467.shtml>. Acesso em: 26 maio de 2019.

MÜLLER, Regina Polo. (2015). **As artes indígenas na mostra do redescobrimento**: povos artistas e contemporaneidade. RUA. 7. 143. 10.20396/rua.v7i1.8640725. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/322393715_As_artes_indigenas_na_mostra_do_redescobrimento_povos/download. Acesso em: 18 mai. 2019.

PEDROSA, Mário. O novo MAM terá cinco museus. É a proposta de Mário Pedrosa. In: ARANTES, O. B. F. (org.) **Política das Artes**: Textos Escolhidos I. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. p. 309 - 312.

PICOSQUE, Gisa. Depoimento sobre a Mostra do Redescobrimento. In: BARBIERI, Stela (curadoria educacional). **Seminário Arte em Tempo**: Depoimentos em vídeo – Anos 2000. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Estúdio B, 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8bW-S5TijQw>. Acesso em: 01 maio 2019.

POLO, Maria Violeta. **Estudos sobre expografia**: Quatro exposições paulistas do século XX. 2006, 326f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

QUAGLIATO, Adriana Novaes. **Mostra do Redescobrimento**: arte barroca e espetacularização. 2007, 177f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2007.

SANTOS JUNIOR, Roberto Fernandes dos; BRITTO, Clovis Carvalho. **Hugues de Varine e os museus comunitários no Brasil**. Entrevista com Hugues de Varine. Paris, 22 de janeiro de 2017. Revista do Programa de Pós-graduação em Ciências da Informação da Universidade de Brasília, p. 323 – 327. Disponível em:

<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/24973/22040>. Acesso em: 02 jun. 2019

SÃO PAULO abre Mostra do Redescobrimento. **Do Portal do Governo do Estado de São Paulo**, São Paulo, 24 abr. 2000. SP Notícias. Disponível em: <http://www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/ultimas-noticias/sao-paulo-abre-mostra-do-redescobrimento/>. Acesso em: 26 maio 2019.

SILVA, Fabíola Andréa. “Leva para o museu e guarda”. Uma reflexão sobre a relação entre museus e povos indígenas. *In*: CURY, Marília Xavier. (Org.). **Museus e indígenas: saberes e ética, novos paradigmas em debate**. São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2016. p. 71-79. Coleção Museu aberto. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/download/86/74/359-1?inline=1>. Acesso em: 19 out. 2019.

SOUZA, Lucas Fabrizzio Laquimia de. **A cenografia e as Megaexposições do século XXI**. 2012, 160f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-05032013-103246/pt-br.php>. Acesso em: 12 mar. 2018.

TOVAR, Fernando Barona. Museos, antropologia e identidades culturales en Colombia. *In*: LIMA FILHO, Manuel; ABREU, R.; ATHIAS, R. **Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas**. Recife: Editora UFPE, 2016. p. 57-71.

VIEIRA, Paulo. A Caverna. Da Pré-história à realidade virtual. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 23 abr. 2000. Guia do descobrimento Brasil 500 Especial, p.11.

ZISKIND, Hélio. **Hélio Ziskind**. [s.d.] Arquivo. Disponível em: http://www.helioziskind.com.br/index.php?apg=pasta_det&ndi=51&ver=por. Acesso em: 06 jun. 2018.

Educadores Entrevistados

ALTMAN, Ana Paula. Entrevista concedida a Denyse Emerich, 25 mar. 2019.

BIELLA, Andrea Alexandra do Amaral Silva e. Entrevista concedida a Denyse Emerich, 02 abr. 2019.

CINTRA, Maria Elisa Rizzi. Entrevista concedida a Denyse Emerich, 15 maio 2019.

MARTINS, Luciana Conrado. Entrevista concedida a Denyse Emerich, 21 mar. 2019.

ROCCA, Rita de Cássia Della. Entrevista concedida a Denyse Emerich, 25 mar. 2019.

SECCHI, Eros Souza. Entrevista concedida a Denyse Emerich, 01 abr. 2019.

**ANEXO A - ÁREA DE AÇÃO EDUCATIVA – PROGRAMA
EDUCATIVO**

BRASIL 500 ANOS artes visuais

Mostra do Redescobrimento

Área de AÇÃO EDUCATIVA

São Paulo

2000

Equipe Responsável

Prof. Dra. Mirian Celeste Martins

Coordenação Geral

Projeto Monitoria

Renata Bittencourt

Coordenação

Mirca Izabel Bonano

Assistente de Coordenação

Projeto Educação Formal e Instrumentos de Mediação

Gisa Picosque

Coordenação

Maria Sílvia Mastrocolla de Almeida

Assistente de Coordenação

Apresentação

A **MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO** organizada pela **Associação Brasil 500 anos - ARTES VISUAIS**, a ser realizada de 23 de abril a 07 de setembro de 2000, oferecerá um panorama inédito da produção estética visual criada no território brasileiro desde as culturas pré-cabralinas até a arte contemporânea. Para além da mera celebração, a mostra se configura como uma reflexão crítica artística histórico cultural, que oferecerá ao público visitante um instigante e original instrumento de (re)descoberta do Brasil.

Reunindo objetos artísticos diversos em natureza e origem, a mostra se organiza em módulos curatoriais:

Evolução Humana e Origens da Arte
Arqueologia
Arte Afro-Brasileira
Negro de corpo e alma
Olhar Distante
Século XIX
Carta de Pero Vaz de Caminha
Contemporânea

Origens do Homem na América
Arte Indígena
Arte Popular
Imagens do inconsciente
Séculos XVII-XVIII
Século XX - Modernismo
Século XX - Arte

Frente à amplitude da Mostra que ocupará três pavilhões do Parque do Ibirapuera, as propostas elaboradas pela **Ação Educativa** buscam provocar ações concretas de mediação.

Ao focalizar a mediação como objetivo maior de nosso trabalho, delineamos ações que se preocupam não só com a qualidade de informação contextualizada a ser oferecida, mas, sobretudo, com o modo com que ela estabelece vínculos com os diferentes públicos. Considerando que as obras oferecem múltiplas possibilidades de leitura e que cada sujeito leitor se aproxima delas com o olhar impregnado por suas referências pessoais e culturais, potencializamos a ação educativa no sentido de instigar encontros sensíveis entre a **Mostra do Redescobrimento** e os seus diferentes públicos no sentido de aguçar e promover a cidadania cultural. Tal prioridade nos leva a pensar e conceber um cuidadoso trabalho junto ao público em geral e ao público das escolas, como também uma efetiva preparação dos educadores.

Deste modo, são nossas metas:

- democratizar o acesso aos bens culturais potencializando a cidadania cultural;
- formar o público leitor de artes visuais, expandindo seu conceito de arte;
- ofertar atendimento, orientação e material de apoio às equipes de escolas da rede pública e particular de ensino.

Buscamos atingir estas metas através de ações que se organizam em projetos específicos:

Monitoria
Educação Formal
Instrumentos de Mediação

Estes projetos, de maneira articulada, vinculam-se entre si e com a amplitude da Mostra, através de percursos que se fundamentam na noção de rede, de teia. Para isto fomos buscar o conceito de *rizoma* pensando nas possíveis confluências entre as imagens da exposição e o olhar do público, subsidiando também o professor no planejamento de projetos que gerem “frutos” de conhecimento que sejam diversos, interrelacionados e, ao mesmo tempo, autônomos e produtores de novas conexões.

A idéia de rizoma aparece pela primeira vez em *Mil platôs*, livro escrito por Deleuze e Guattari e toma de empréstimo um termo do vocabulário da botânica, que define os sistemas de caules subterrâneos de plantas flexíveis que dão brotos e raízes adventícias em sua parte inferior (ex. rizoma de íris). O rizoma é um processo de ramificação aberta, não remete a um centro ou núcleo e expande-se em direções móveis e indeterminadas. Os sistemas em rizoma ou “em treliça” podem derivar infinitamente, estabelecer conexões transversais sem que se possa centrá-los ou cercá-los. A estrutura da Internet como rede de computadores ligados entre si e não mediados por um núcleo ou uma central é o fato contemporâneo que mais se adequa aos princípios de um rizoma.

Num rizoma, cada traço não remete necessariamente a um traço lingüístico: cadeias semióticas de toda a natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas”. (Deleuze e Gattari, 1995:15)

Complementa-se à este conceito de rizoma, que deflagra um pensamento relacional frente à mostra, o conceito de expedição que pode ajudar especialmente os professores na construção de uma atitude reflexiva e crítica, aprofundada e vinculada a um trabalho previamente iniciado e que terá continuidade após a visita. Isto se opõe à idéia de excursão, comum às visitas de mostras deste tipo, em que a superficialidade, a falta de focos e a fragilidade do trabalho pedagógico anterior e posterior à visita podem dificultar o envolvimento e futuras ressonâncias.

O olhar provocador de relações deflagrado pelas conceituações filosóficas expostas germina concepções próprias determinantes no estabelecimento de objetivos e traçado das ações dos vários projetos que compõem a Ação Educativa.

PROJETO MONITORIA

O principal objetivo do Projeto Monitoria é propiciar a mediação crítica entre as obras da Mostra do Redescobrimento e seus visitantes. Atingir esta meta se constitui em um desafio dados o porte e a abrangência da exposição.

Dentro deste contexto, a visitação através de roteiros, bem como os diversos formatos de monitoria propostos para o público espontâneo se constituem em alternativas encontradas para possibilitar uma ação mediadora criteriosa, que evite o contato superficial com as obras, ao mesmo tempo em que potencializa a fugaz oportunidade de apreciação de um acervo excepcional.

O Projeto Monitoria prevê ações específicas para o atendimento de seus objetivos:

- * **CURSO DE FORMAÇÃO DE MONITORES**
- * **FORMAÇÃO CONTÍNUA DE MONITORES**
- * **ATENDIMENTO AO PÚBLICO**
- * **INFORMAÇÃO E FORMAÇÃO PARA O PESSOAL DE APOIO**
- * **OUTROS PROJETOS**

Apresentamos a seguir um panorama breve de cada um deles.

* **CURSO DE FORMAÇÃO DE MONITORES**

Objetivo: Formar supervisores e monitores que possam gerir uma ação mediadora crítica e sensível entre as obras da Mostra do Redescobrimento e seus visitantes.

Público:

300 vagas para o curso. Deste total de participantes, 250 recebem ajuda de custo. Seleção final: 200 monitores e 20 supervisores.

Processo de seleção:

A partir da divulgação nas principais universidades, faculdades e instituições culturais, foram recebidos cerca de 600 currículos. As entrevistas realizadas com 370 candidatos foram avaliadas no sentido de apurar as potencialidades requeridas. Como resultado, foram selecionados: 60% de candidatos com graduação concluída e 40% de estudantes universitários.

BRASIL 500anos - ARTES VISUAIS
AÇÃO EDUCATIVA

Estrutura do Curso:

Curso de 150 horas, sendo 100h presenciais e 50h de estudos e pesquisas obrigatórias. Frente ao número de alunos, foram constituídas duas turmas nos períodos: manhã (9h - 12h30) e noite (18h30 - 22h), as terças, quartas e quintas-feiras.

Início: 01/02/2000. Término: 18/04/2000

Espaço físico:

- Entre 1/fev e 27/mar – 1 auditório para 150 pessoas em cada período no SESC Vila Mariana (manhã) e SESC Paulista (noite)
- Entre 29/mar e 13/abr - 2 salas com capacidade para 75 pessoas em cada período, no SESC Vila Mariana

Composição do curso:**1ª etapa - curso básico**

- mediação: princípios epistemológicos, atuação e papel do monitor, percepção e apreciação estética, exercícios de leitura, pesquisa em instituições culturais;
- * módulos: encontro com os curadores - proposta curatorial, focos prioritários para a monitoria, leitura de obras, encontros com os responsáveis pela Arquitetura e Cenografias;
- * temas gerais: subsídios para ação da monitoria e relações com o material de apoio aos professores;
- * sessões de estudo e discussão de vídeos e textos.

2ª etapa - aprofundamento

- módulos: aprofundamento de conceitos e leituras de obras;
- seminários internos de estudo e pesquisa, sob orientação da equipe

Seminário: Arte Contemporânea e Público. Composição de duas mesas-redondas com o objetivo de ampliar visões frente ao trabalho de monitoria, com falas de 40 minutos e espaço de debate. Aberto às duas turmas.

Mesa 1: Nelson Aguilar, Rodrigo Naves, José Resende

Mesa 2: Nuno Ramos, Rosana Paulino, Glória Ferreira

Avaliação do curso

Reuniões gerais quinzenais para avaliação e replanejamento com a utilização de instrumentos de avaliação (curso/aluno – aluno/curso)

* **FORMAÇÃO CONTÍNUA DE MONITORES**

Objetivo:

Acompanhar os desafios da monitoria, promovendo trocas, ampliações e enriquecimento profissional.

Estrutura e ações:

Durante o período da exposição, com o acompanhamento da equipe e supervisores, serão possibilitadas:

- Trocas de experiências de monitorias e problematizações;
- Visitas guiadas por artistas contemporâneos em exposição;
- Discussão de textos acerca das questões mais problemáticas apontadas pelos monitores/supervisores;
- Exibição de vídeos sobre arte, história, bem como das aulas gravadas em vídeo;
- Outras ações que enriqueçam a mediação crítica entre monitores/públicos/obras.

* **ATENDIMENTO AO PÚBLICO**

Duração:

Visitas com 1h30min de acompanhamento monitorado com mais 30 minutos de percurso livre acompanhado do professor.

Tipos de atendimento:

- **Grupos Agendados**

Visitas monitoradas através de sistema de roteiros, agendadas previamente.

Públicos

Prioritário: alunos da educação infantil, do ensino fundamental e médio da rede pública e particular de ensino.

Outros públicos

alunos de ensino superior
instituições públicas e privadas
grupos de ação social, ONGs
grupos de terceira idade
grupos de interesse específico (indígenas, afro-brasileiros entre outros)
público em geral

Roteiros

A proposta de rotas de percurso define a ação da monitoria por meio de recortes da exposição. Esta abordagem facilita a observação e apreciação crítica das obras expostas, permitindo um olhar focado em meio a um universo que abrange cerca de 6.000 obras.

Os roteiros, definidos por prédios, focam:

Pavilhão Manoel da Nóbrega (Pinacoteca)

Carta de Pero Vaz de Caminha / Arte Popular / Negro de Corpo e Alma

Pavilhão Lucas Nogueira Garcez (Oca)

Evolução Humana e Origens da Arte/Origens do Homem na América

Arqueologia/Artes Indígenas

Pavilhão Ciccilo Matarazzo (Bienal)

Barroco / Século XIX / Século XX

Séculos XIX / Século XX / Arte Afro-Brasileira

Séculos XIX / Século XX / Olhar Distante

Imagens do Inconsciente / Século XX

Cine Caverna

- Grupos Espontâneos

As visitas para grupos formados espontaneamente têm como objetivo oferecer ao público em geral um contato mais próximo com as obras em exposição e apresenta os seguintes formatos:

- Monitorias - Roteiros

Visitas seguindo os mesmos roteiros das visitas agendadas para escolas, mas dirigidas para o público em geral, com um calendário regular com datas e horários das visitas divulgados ao público.

- Monitorias Modulares

Visitas restritas a um módulo, abordando temas transversais que possibilitem olhares inovadores e uma relação crítica com os objetos expostos.

- Monitorias Pontuais

Conversas curtas dentro do espaço expositivo tratando de uma ou duas obras, com o apoio de material visual. Esta proposta permite instigar o olhar dos visitantes e ampliar suas possibilidades perceptivas com relação aos objetos artísticos além de facilitar o estabelecimento de relações que situem a obra além de seu contexto curatorial.

- Outras monitorias diferenciadas sugeridas
 - * Monitorias segmentadas conduzidas por especialistas convidados: artistas; críticos; curadores;
 - * Monitorias conduzidas por representantes de segmentos da cultura brasileira como índios para Arte Indígena; rappers para Negro de Corpo e alma; repentistas e artesãos para Arte Popular; além de escritores, poetas, músicos, atores...

* **INFORMAÇÃO E FORMAÇÃO PARA O PESSOAL DE APOIO**

Objetivos:

- Oferecer uma visão geral da Mostra, situando sua importância;
- Informar sobre fluxos de visitação, normas de segurança em relação às obras expostas e orientação ao público.

Público: seguranças, pessoal de limpeza, etc.

Estrutura:

1.1 Cursos com a duração de 1h30m.

Projeto Públicos Especiais

Objetivo

Visa o estabelecimento de uma mediação especializada para os indivíduos portadores de limitações motoras, visuais, auditivas e mentais. Com isso visamos incorporar este segmento não apenas como público da exposição, mas também como sujeitos culturais participantes.

Agendamento & Atendimento

- Duração das visitas: 3hs
- 3 monitores acompanharão cada grupo.

Equipe

1 consultor, 1 Coordenador e 18 educadores

Curso de treinamento da equipe

Período: entre 26/04 e 19/05

Materiais de apoio

- Reproduções com imagens em relevo de obras bidimensionais e reproduções de obras tridimensionais pertencentes à exposição (orçamento em anexo).
- Maquete visuais e táteis ilustrando os espaços externos e internos dos três pavilhões incluindo planta baixa do espaço do parque onde ocorrerá a mostra (orçamento em anexo).
- Pranchas visuais e táteis em relevo (borracha texturizada) com detalhes e formas sintetizadas de elementos compositivos de obras bi e tridimensionais pertencentes a exposição.
- Objetos sensoriais manufaturados referentes a obras da mostra.
- Carrinhos e/ou caixas com rodinhas para transporte do material de apoio de cada pavilhão

Instrumentos de Mediação

- *Catálogo em braile com texto e imagens adaptadas (impresso pela Fundação Dorina Norwill) – 1.000 exemplares doados às instituições*
- Catálogo em tinta adaptado a portadores de visão subnormal e pessoas com limitações intelectuais e de linguagem - 1.000 exemplares doados às instituições

Infra-estrutura e Acessibilidade

- **Bancos e área de descanso: 20 bancos retangulares por pavilhão com capacidade para 15 pessoas por unidade**
- Possibilidade de uso do elevador em todos os prédios e estudo de acessibilidade às entradas, estacionamento, desembarque de ônibus, banheiros, lanchonetes e espaços expositivos.
- Área de recepção e descanso com bancos, água e banheiros.
- Cadeiras de rodas disponíveis

PROJETO EDUCAÇÃO FORMAL

Mais do que capacitar o educador, nosso objetivo será instigá-lo a trabalhar de modo a estabelecer relações poéticas significativas viabilizando processos de mediação com seus educandos. Sabemos que não há fruição espontânea. Ela depende intrinsecamente de um olhar educado, de modo a instigar, não só a compreender o significado dos 500 anos da viagem de Cabral, mas também as implicações deste fato em nossa vida contemporânea e nas relações multiculturais, tendo a arte como elemento mobilizador e catalizador deste processo.

Tendo como desafio atender o maior número possível de educadores a Ação Educativa se propõe oferecer um espaço de informações e reflexões através de múltiplas possibilidades frente à grandiosa mostra. Tal concepção determina uma estrutura clara e objetiva que define conteúdos e procedimentos essenciais e ágeis para atender a demanda.

A Ação Educativa prevê projetos específicos quanto à formação contínua. São eles:

- * **CURSO: INTERVENÇÕES EDUCATIVAS PARA A FORMAÇÃO DO OLHAR**
- * **SALA DO PROFESSOR**
- * **SALA VIRTUAL DO PROFESSOR**

Vejamos a especificidade de cada um deles.

* **CURSO: INTERVENÇÕES EDUCATIVAS PARA A FORMAÇÃO DO OLHAR**

Objetivos:

- Instigar e preparar o educador a assumir seus papéis de:
 - leitor - como decodificador das linguagens e como produtor de sentidos;
 - pesquisador - na busca de relações significativas entre seu trabalho e as múltiplas possibilidades da mostra;
 - mediador - a partir da compreensão dos processos de mediação, viabilizando informações e provocando reflexões, tendo o conhecimento sensível e intelectual da arte como elemento catalizador;
- potencializar as ações das equipes das escolas para o trabalho coletivo com projetos a partir da produção estética visual da mostra;
- preparar o olhar dos professores para a visita dos seus alunos à Mostra.

BRASIL 500anos - ARTES VISUAIS
AÇÃO EDUCATIVA

Público: Equipes de educadores da rede pública e particular

Estrutura do curso

Cursos de 12hs (4 módulos)

Período de abril a julho de 2000

Composição do curso: 4 módulos de 3hs cada

BE

VT

LP

MT

BRISAS ESTÉTICAS - ambiência artístico-estética

- Módulo de 3hs – 150 a 180 vagas/turma
Conteúdo: Leitura e Interpretação da produção estética visual da mostra pela via da visualidade.

VELAS DO TEMPO - ambiência histórico-cultural

- Módulo de 3hs - 150 a 180 vagas/turma
Conteúdo: Leitura, interpretação e reflexão sobre a significação da produção estética visual da mostra como documento iconográfico da memória/história

LEME PEDAGÓGICO - ambiência metodológica

- Módulo de 3hs - 150 a 180 vagas/turma
Conteúdo: Potencializar ações pedagógicas apoiadas no ensino contemporâneo de arte e na dinâmica de projetos.

MAPAS TEMÁTICOS — ambiência processual

- Módulo de 3hs – 150 a 180 vagas/turma
Conteúdo: Aprofundamento dos conceitos de rotas museológicas e de expedição articulando a mostra aos mapas temáticos do material didático.

Os módulos-ambiências do curso Intervenções Educativas para formação do olhar serão retrabalhados e ampliados no material educativo de apoio ao professor, visando sintonizar o diálogo teórico-prático.

Abrangência dos cursos

Possibilidade de atender 17 grupos de 150 a 180 professores cada, atendendo em média 3.000 professores.

*** SALA DO PROFESSOR**

Período: 25/04/2000 a 07/09/2000 de 3^a a sexta, das 9 às 20hs; sábados das 9 às 18hs e domingos das 9 às 13hs.

Objetivo: Oferecer um espaço para informação, troca, pesquisa, divulgação de materiais de apoio e acompanhamento dos projetos dos educadores.

Público: Educadores de vários segmentos.

Estrutura da sala do professor

Sala Ambiente com computador, biblioteca, materiais didáticos, vídeos, cd-roms para consulta.

Ações:

- **ASSESSORIA AOS EDUCADORES:** Equipe de professores para orientar pesquisas, projetos e rotas de visitação.
- **SARAUS PEDAGÓGICOS:** Momentos de conversa, com convidados e temas específicos, promovendo espaços de troca e reflexão.

• SALA VIRTUAL DO PROFESSOR:

Objetivo: Viabilizar um espaço para informação, troca, pesquisa, divulgação de materiais de apoio via internet.

Público: aberto a todos os interessados

Estrutura e Ações da Sala Virtual do Professor

Implantada junto ao site da Mostra, a Sala Virtual do Professor terá as seguintes páginas:

- Apresentação da área de Ação Educativa abrangendo seus projetos;
- Monitoria e roteiros de visitação;
- Informações sobre agendamento;
- Informações sobre cursos;
- Programação de eventos paralelos;
- Textos e Bibliografia de apoio;
- Momentos de Chats, com agendamento prévio determinando os assuntos que serão focalizados;
- Divulgação dos instrumentos de mediação;
- Links com Instituições Culturais e Educacionais;
- Entrada para o e-mail da Ação Educativa para consultas específicas;
- Divulgação da Carta das crianças, respondendo a uma proposta do Catálogo do aprendiz de arte.

PROJETO INSTRUMENTOS DE MEDIAÇÃO

Com o objetivo de fornecer material que facilite o atendimento do público em geral e das escolas, a Ação Educativa propõe dois tipos de instrumentos:

- **Catálogo do Aprendiz de Arte**

Catálogo simplificado da Mostra, interativo, criado especialmente para favorecer o despertar do olhar sensível nos estudantes.

Será oferecido a todos aos alunos das escolas que agendarem suas visitas monitoradas.

- **Material Educativo de Apoio ao professor**

A riqueza e abrangência da mostra auferem substancial importância à criação de um material educativo de apoio ao professor. Ampliar referências sobre as Artes Visuais no Brasil, possibilitando acesso, hoje dificultado por escassa bibliografia, e provocar aprofundamento cultural e reflexões sobre a ação pedagógica são objetivos fundamentais que cercam a produção deste material. Pretende-se assim gerar experiências poéticas significativas a partir da mostra.

Desse modo, o material educativo permitirá que a Mostra não seja um fim em si; potencializando o seu discurso expositivo para além do tempo datado da exposição. Além disso, sua configuração não vinculada estritamente aos módulos facilitará sua utilização nas itinerâncias nacionais.

Para que estes objetivos sejam alcançados, alguns princípios norteiam a sua concepção:

- estrutura em forma de rede - rizoma - que permite e instiga o estabelecimento de relações inovadoras e ousadas entre as obras da mostra e as ações em sala de aula;
- reprodução de imagens de obras da mostra a partir de seleção criteriosa, buscando compensar deficiências de material iconográfico presente em materiais de apoio ao professor;
- ênfase na mediação e na pesquisa, instigando o professor a trabalhar sobre as informações oferecidas, estabelecendo relações poéticas significativas;
- re-configuração dos módulos-âmbiências que compõem o curso para professor *Intervenções Educativas para formação do olhar*, de modo a sintonizar o diálogo teórico-prático.

Composição do Material Didático

- * 50 reproduções coloridas, com qualidade de resolução gráfica
No verso: informações técnicas, biografia do artista, contextualização artista - obra e bibliografia para consulta;

BRASIL 500anos - ARTES VISUAIS
AÇÃO EDUCATIVA

- 4 fascículos sintonizados com os módulos-ambiências do curso, ilustrados com reproduções coloridas, apresentando:

- Brisas Estéticas, cercando o conceito de Visualidade:

Leitura, interpretação e construção de múltiplos sentidos do uso dos elementos visuais evidenciando os diferentes modos artísticos, as diferentes poéticas que fazem parte da história da arte brasileira.

- Velas do Tempo, enfocando Memória/História/Iconografia

Investigação sobre o discurso expositivo como documento iconográfico, para uma leitura e reflexão da História do Brasil articulada à uma concepção historiográfica e iconográfica como interpretação.

- Leme Pedagógico, direcionado à Pedagogia da arte como bússola do ensinar-aprender

Fundamentação pedagógica tendo por base os enfoques de ensino e aprendizagem contemporâneos de arte, enfatizando a pesquisa, a mediação e a dinâmica de projetos como ação pedagógica que viabiliza o poetizar, o fruir e o conhecer arte; fundamentação do conceito rizoma enfocando-o como redes conceituais e de trabalho coletivo das redes humanas

- Mapas Temáticos, remetendo à investigação poética sobre:

Corpo/alma

olhar sobre a poética do corpo, as formas de expressão subjetiva e imaginária do corpo, como caminho interpretativo da etnicidade, da historicidade e da religiosidade na formação da sociedade brasileira, identificando a expressão do sentimento do Ser brasileiro.

Festa/Ritual

a investigação dos múltiplos e heterogêneos sentidos dos rituais sacros e profanos, das festas folclóricas presentes na vida social como modos culturais brasileiros.

Alteridade/Identidade

estudo sobre as imagens do Outro, o olhar da diferença e da semelhança, o olhar sobre si mesmo e a contaminação e o estranhamento de uma cultura sobre outra.

- * Maleta

caixa-suporte para o material em forma de maleta, como signo de expedição.

Face ao conceito de rizoma, a criação de mapas temáticos visa propor diferentes temáticas modeladoras de formas de ser e habitar a contemporaneidade, como germes constituintes de ramificações produtoras de significação.

Os mapas temáticos – Corpo/Alma, Alteridade/Identidade, Festa/Ritual, - são recortes criados para serem pretextos de investigação poética, não são conteúdos a serem esmiuçados e desenvolvidos analiticamente. Cada temática poderá gerar projetos autônomos ou, a partir de suas possibilidades de agregação, mistura, contaminação com outra, ramificar novo caminho processual de experiências poéticas significativas. Ou mesmo, gerar ramificações de caráter interdisciplinar com outras áreas de conhecimento.

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, susceptível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. (Gilles Deleuze e Félix Guattari, 1995, p.22)

Estas premissas conceituais se refletem na curadoria educativa proposta e na concepção gráfica do material. Do mesmo modo, a transposição desses conceitos para a educação será cuidadosamente criada numa linguagem clara, não acadêmica e inserida na realidade cotidiana da escola.

- **Material de apoio o Projeto Públicos Especiais**

Conforme já foi sugerido, pretendemos oferecer instrumentos de mediação para públicos especiais, como catálogos em braile e com texto adaptado, maquete e reproduções de obras.

ANEXO B – CALENDÁRIO DO CURSO DE FORMAÇÃO

Exposição Brasil 500 Mostra do Redescobrimto Calendário do Curso de Formação da Monitoria - Turma da Manhã				
DATA	LOCAL	TURMAS	TEMA	PALESTRANTE / RESPONSÁVEL
01-Fev-00	SESC V. Mariana	A e B	A Mostra e o momento contemporâneo SESC - Fala Institucional	Nelson Aguiar Joel Naimayer Padua
02-Fev-00	SESC V. Mariana	A e B	Identidade e Alteridade Cultural	Martin Groissman
04-Fev-00	SESC V. Mariana	A e B	Princípios Epistemológicos / Mediação Questões Administrativas	Miriam Celeste Martins Sidney José de Carvalho
08-Fev-00	SESC V. Mariana	A e B	Módulo Século XX - Arte Contemporânea Arquitetura	Franklin Espath Pedroso Guilherme Wisnick
09-Fev-00	SESC V. Mariana	A e B	Módulo Imagens do Inconsciente	Luiz Carlos Mello
10-Fev-00	SESC V. Mariana	A e B	Mediação / Metodologia	Maria Christina Rizzi
15-Fev-00	SESC V. Mariana	A e B	Festa / Ritual / Religiosidade	Maria Lúcia Montes
16-Fev-00	SESC V. Mariana	A e B		
17-Fev-00	SESC V. Mariana	A e B	Módulo Arte Popular	Frederico Pernambuco de Mello
22-Fev-00	SESC V. Mariana	A e B	Módulo Arqueologia Produção e Montagem	Maria Cristina Scatamacchia Ana Helena Curti
23-Fev-00	SESC V. Mariana	A e B	Módulo Afro-Brasileiro	Maria Heloisa Leuba Salum
24-Fev-00	SESC V. Mariana	A e B	Módulo Olhar Distante	Pedro Aranha Corrêa do Lago
29-Fev-00	SESC V. Mariana	A e B	Módulo Século XIX	Luciano Migliaccio
01-Mar-00	SESC V. Mariana	A e B	Módulo Século XIX	Luciano Migliaccio
02-Mar-00	SESC V. Mariana	A e B	Módulo Século XIX	Luciano Migliaccio
14-Mar-00	SESC V. Mariana	A e B	Módulo Século XX - Primeiro Modernismo	Celso Favaretto
15-Mar-00	SESC V. Mariana	A e B	Módulo Negro de Corpo e Alma	Carlos Eugênio Marcondes de Moura
16-Mar-00	SESC V. Mariana	A e B	Módulo Origens da Arte / Luzia	Walter Neves
21-Mar-00	SESC V. Mariana	A e B	Módulo Séculos XVII - XVIII Cenografia	Myriam A Ribeiro de Oliveira Emílio Fragelli
22-Mar-00	SESC V. Mariana	A e B	Carta de Caminha/Artistas portugueses Públicos Especiais * Entrega dos Relatórios da Pesquisa - Museu	Marco Antonio Villa Amanda Tojal
23-Mar-00	SESC V. Mariana	A e B	Módulo Século XX - Modernismo Abstrações * Entrega das Avaliações (trabalho individual escrito)	Maria Alice Milliet
28-Mar-00	SESC V. Mariana	A e B	* Discussão da Pesquisa - Museu	
Horário das aulas: início 9:00 às 12:30				Pag. 1/2

31/03 → SESC. Paulista → aula de arte indígena

Exposição Brasil 500 Mostra do Redescobrimento				
Calendário do Curso de Formação da Monitoria - Turma da Manhã				
DATA	LOCAL	TURMAS	TEMA	PALESTRANTE / RESPONSÁVEL
29-Mar-00	SESC V. Mariana	Turma A	Artes Indígenas * Apresentação de Seminários	Regina Polo Müller
		Turma B	Afro-Brasileira * Apresentação de Seminários	Dilma de Mello Silva
30-Mar-00		Turma A	Século XVII e XVIII Apresentação de Seminários	Percival Tirapelli
	SESC V. Mariana	Turma B	Arte Popular * Apresentação de Seminários	Luciana Aguiar
04-Abr-00		Turma A	Século XVII e XVIII Apresentação de Seminários	Percival Tirapelli
	SESC V. Mariana	Turma B	Olhar Distante - Brasil Holandês * Apresentação de Seminários	Elly de Vries
05-Abr-00		Turma A	Imagens do Inconsciente * Apresentação de Seminários	Luiz Carlos Mello / Rodrigo O Paiva
	SESC V. Mariana	Turma B	Arte Brasileira (Moderno/Contemporâneo) * Apresentação de Seminários	Rodrigo Naves
06-Abr-00		Turma A	Arthur Bispo do Rosário * Apresentação de Seminários	Frederico Moraes
	SESC V. Mariana	Turma B	Arte Brasileira (Moderno/Contemporâneo) * Apresentação de Seminários	Lorenzo Mammi
11-Abr-00		Turma A	Propostas de Mediação * Apresentação de Seminários	Denise Grinspum/Luiz Guilherme Vergara
	SESC V. Mariana	Turma B	Arte Contemporânea * Apresentação de Seminários	Martin Grossman
12-Abr-00		Turma A	Arte Contemporânea * Apresentação de Seminários	Felipe Chaimovich
	SESC V. Mariana	Turma B	Propostas de Mediação * Apresentação de Seminários	Denise Grinspum/Luiz Guilherme Vergara
13-Abr-00		Turma A	Arte Contemporânea	Tadeu Chiarelli
	SESC V. Mariana	Turma B	Arte Brasileira (Moderno/Contemporâneo)	Lorenzo Mammi
Horário das aulas: início 9:00 às 12:30				Pag. 2/2